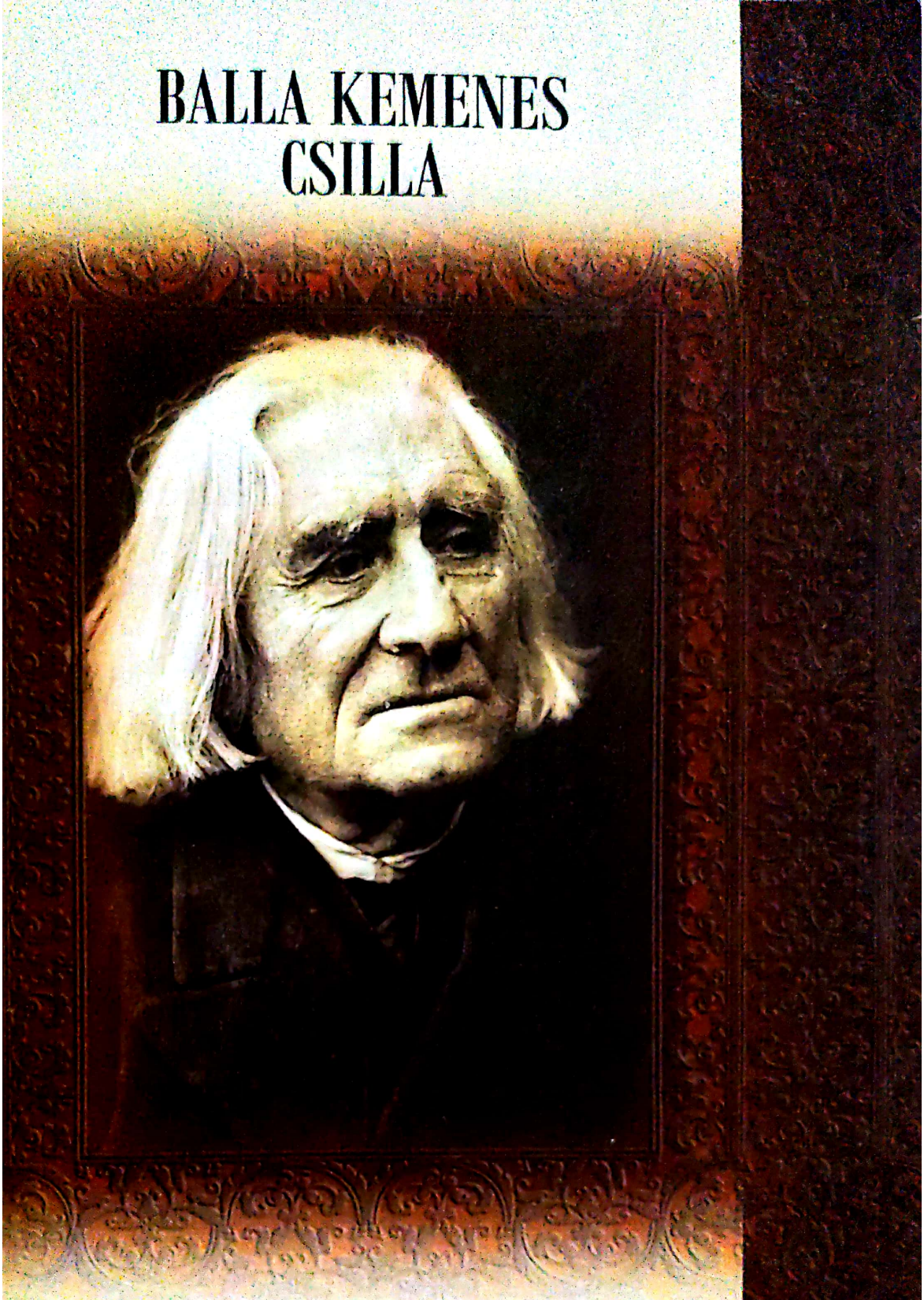
BALLA KEMENES CSILLA



INTERFERENȚE VALORICE LISZTIENE PRIN PRISMA RETORICII ROMANTICE

Scanned with OKEN Scanner

BALLA KEMENES CSILLA

INTERFERENȚE VALORICE LISZTIENE PRIN PRISMA RETORICII ROMANTICE

Arpeggione
2007

Scanned with OKEN Scanner

© Balla Kemenes Csilla

Arpeggione Publishing House
email: arpeggione_dp@yahoo com
Tel/Fax:+40 364 103202
Gsm: +40 722 315901

Coperta: Könczey Elemér

ISBN 978-973-8329-51-5

Printed in Romania

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Volumul de față al cunoscutei muzician pianist, pedagog şi teoretician Balla Kemenes Csilla ne introduce în universul artei romantice oferindu-ne paradigme analitice asupra genezei şi evoluției discursului pianistic al legendarului compozitor şi interpret romantic Franz Liszt. Fiind preocupată de mai mulți ani de captivanta sferă a comprehensiunii mesajului estetic ce parcurge calea generalizărilor retorice autoarea ne convinge asupra valabilității evidente a acestora în epoca romantismului muzical, implicit în creația pianistică lisztiană.

În demersurile sale privind descrierea amănunțită a stilemelor creative şi interpretative caracteristice muzicii pentru pian, autoarea parcurge traiectoria epistemelor muzicale ale lui Liszt, nucleelor sale semnificative de la zămislirea la statornicirea ideii ei tematice. Iar în distincția manifestată dintre temă şi discurs se descoperă particularizarea valorii estetice tăinuită în intimitatea mesajului creației.

Se concretizează aici drumul parcurs de la retorica artei muzelor la retorica muzicală propriu-zisă prin aprofundarea componistică şi interpretativă a esenței programatice în arta romantică. Ea este surprinsă în tripla relație dintre dans – poezie – muzică evidențiind la Liszt *devenirea* lor *întru* muzică, precum ar spune C. Noica.

Examinând ipostaza romantică a sistemului de axă grotesc – transcendental autoarea evidențiază specificul romantic al semnificației categoriilor estetice fundamentale, intercategoriale şi interferente. Distinge edificator termenii caracteristici ai romantismului muzical: „1. *contrastul* cu regulile artistice clasice preluate din modele antice; 2. *promovarea* elementelor de basm, miraculoase, groteşti, excentrice, chiar delirante; 3. *înclinație* spre ridicarea la rang de artă su-

Scanned with OKEN Scanner

perioară a unor genuri inferioare cum ar fi cântecul popular, basmul şi romanul de groază" (p. 12). Atenţie cuvenită este acordată principiului suprem al esteticii romantice în consecvenţa urmăririi modului fecund de unire a grotescului cu sublimul, oglindite cu mare măiestrie pianistică în lumea interferenţelor valorice lisztiene.

Autoarea ne explică în mod grăitor cum momentul iniţial al interiorizării – ipostaza vocală a retoricii muzicale – a fost urmat cu eficienţă creativă de momente instrumentale dintre care cel pianistic a avut un rol poate cel mai eclatant tocmai în epoca romantismului. Acest specific se reflectă edificator în sensibilizarea de către romantici a valorilor estetice – *frumosul, sublimul, tragicul, comicul* – în care stilemele intercategoriale lisztiene oferă un evantai deosebit de bogat, precum *fausticul, mefistofelicul, dantescul, transcendentalul, macabrul* şi altele.

Partea a doua reprezintă centrul preocupărilor analitice din volum şi este consacrată integral sensibilizării pianistice a valorilor estetice prin procedee retorice romantice. Ne introduce în universul romantic al sentimentelor acompaniatoare de valori estetice. Scopul principal al investigaţiei îl constituie descrierea specificului prin care retorica muzicii pianistice reuşeşte să dinamizeze rolul de însoţitor valoric al emoţiilor şi sentimentelor romantice. După prezentarea trăsăturilor generale ale sensibilizărilor emoţionale autoarea trece la evidenţierea unor trăsături specific estetice cum sunt: pe de o parte corelaţia estetică a sentimentelor cu activitatea umană, iar pe de alta dinamica, vectorialitatea şi relativa independenţă a emoţiilor estetice faţă de polii de ideal şi real ai câmpului esteticului muzical (a se vedea p 105 şi urm.). Se subliniază caracterul leit-motivic al sentimentelor specifice în procesul de plăsmuire a diferitelor valori estetico-muzicale. Bunăoară,

premisa fundamentală a procedurilor de retorică muzicală o constituie metaforizarea sentimentelor însoţitoare de valori estetice în imagini plasticizante sau revelatorii, precum ar spune Lucian Blaga. Emoţiile transfigurate muzical devin astfel drept indicatori tematici ai unor leitmotive atât de tipice gândirii muzicale romantice.

Investigaţiile autoarei reprezintă pe tot parcursul analizelor un caracter eminamente demonstrativ. Ni se oferă o serie de paradigme menite să elucideze procedeele retorice ale discursului muzical pianistic din epoca romantismului. Putem urmări aici în exemplificările de referinţă din muzica pentru pian a lui Liszt modul concret de aprofundare intrinsecă de către romantici a programatismului; descoperirea de către ei a unui adevăr retoric evident potrivit căruia sugestiile programatice pot proveni în egală măsură din regnumul poetic, coregrafic sau din corespondenţe picturale, sculpturale sau arhitecturale, având însă de fiecare dată implicaţii vizuale – precum mărturisea George Enescu despre compunerea sujetului din *Vox Maris:* „am văzut programul".

Documentarea şi argumentarea muzicală a autoarei se bazează în principal pe creaţia pianistică a lui Franz Liszt. În comformitate cu acest demers au fost selectate şi piesele supuse cvasi-microscopic unor analize retorico-muzicale din *Anii de peregrinări,* volumul II, şi anume: *Sposalizio, Sonetto 104 de Petrarca*, respectiv *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata.*

Astfel, în *Sposalizio,* piesă pentru pian inspirată după pictura lui Raffaello, purtând titlul programatic al tabloului evocă evenimentele biblice legate de logodna transcendentală a Fecioarei. Autoarea investighează în primul rând puterea retorică a melodiei, ea fiind un *pars pro toto* sugestiv şi evlavios al compoziţiei, şi care nu în mod întâmplător devine la

Scanned with OKEN Scanner

rândul ei sursă inspiratoare pentru *Arabesca* în Mi major pentru pian de Debussy.

În acelaşi timp piesa *Sonetto 104 de Petrarca* este prezentată în ipostaza sa în care reuşeşte în mod deplin să înalţe antitezele ideogramice-renascentiste ale poemului

> Nici pace n-am, nici lupta nu mă-mbie;
> mă tem şi sper. şi ard şi sunt gheaţă,
> şi zac răpus şi zbor-n tărie,
> nimic nu prind şi-o lume strâng în braţe.
>
> (traducere: Eta Boeriu)

în sfera sublimă a hiperbolelor romantice cu ajutorul melodiilor înaripate, aproape inponderabile ale discursului melodic.

Iar una dintre analizele paradigmatice principale este consacrată de către autoare investigării capodoperei lisztiene *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata.* Sunt fructificate aici, pe de o parte prilejul de analiză oferit pe plan programatic – începând cu rememorarea inscripţiei de pe Poarta din Inferno, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!* şi continuind cu cele de tehnică şi măiestrie interpretativă – de pildă *disperato* – desemnând nu numai sursele danteşti dar şi pe ale poemului cu acelaşi titlu de V. Hugo. Pe de altă parte însă, indicaţiile din titlu - *fantasia quasi sonata* – o îndeamnă pe autoare la regândirea genezei universului lisztian în lumea formei într-un sens tocmai învers cu cel beethovenian, *sonata cvasi una fantasia.* Sunt semnificative constatările domniei sale în acest sens: „Analizele întreprinse aici ne-au condus pe două traiecte distincte privind programatismul adoptat de compozitor: cel intrinsec şi cel extrinsec (existând desigur şi

Scanned with OKEN Scanner

calea intermediară, cvasi-extrinsecă sau cvasi-intrinsecă amintită în lucrare)"(p 191)

Iar în *Final* de volum autoarea pledează pentru o posibilă hermeneutică muzicală la baza căreia ar putea să stea tocmai modalităţile contemporane ale comprehensiunii retorice. Amintim doar una din perspectivele acestei pledoarii, aceea a fuzionării de orizonturi culturale, precum spunea H. G. Gadamer şi care ar putea da răspunsuri edificatoare asupra *non-finito*-ului reverberant al unor simboluri motivice muzicale care nu-şi pierd valoarea semantică nici peste veacuri în istoria muzicii. Brahms oferea astfel de paradigme prin evocările sale händeliene, sau haydniene, nemai vorbind de conotaţiile sale beethoveniene. Aici în sfera lisztiană, Debussy ne serveşte un exemplu teleghidat prin revitalizarea melopeică a atmosferei *Logodna* în gingaşa sa *Arabescă* amintită mai sus.

Analizele muzicologice consacrate artei muzicale a lui Liszt sunt numeroase. Acelea însă care au menirea de a elucida tainele epistemice ale melopeelor sale reprezintă numeric doar o modestă contribuţie la comprehensiunea retoricii muzicii pianiste a marelui compozitor. Studiile doamnei Balla-Kemenes acoperă în bună măsură carenţa retorică a filologiei lisztiene meritând astfel toată atenţia nu numai a specialiştilor şi studenţilor de breaslă, dar şi a tuturor iubitorilor muzicii romantice în speţă iniţiaţilor în pianistica lui Liszt.

Cluj-Napoca 11 aprilie 2007

Ştefan Angi

Scanned with OKEN Scanner

I. Trăsăturile generale ale romantismului

În istoria devenirii gândirii şi spiritualităţii umane, romantismul se conturează ca o primă mişcare artistică cu un pronunţat caracter *universal*. Privit în ansamblu, romantismul a devenit « o mişcare conştientă de ea însăşi şi mai cu seamă, de ceea ce opunea sistemului de idei estetice până atunci în vigoare ».[1]

Disputele şi dimensiunile legate de ideea unei definiri atotcuprinzătoare a conceptului de romantism au fost determinate de diversitatea punctelor de vedere ale domeniilor multiple precum şi a conţinutului semantic definit. Pentru acest motiv vom urma două criterii, primul cel istoric, prin care îl vom percepe ca şi curent literar-artistic, iar al doilea, « categorial sau tipologic, ca arhetip ce exprimă o coordonată eternă a sensibilităţii şi a imaginaţiei umane. [Sunt de menţionat printre] trăsăturile comune ale romantismului european : reacţia împotriva raţionalismului şi a ierarhiei genurilor, reacţia împotriva doctrinelor clasice ale obiectivităţii, imitaţiei şi clarităţii; afirmarea libertăţii absolute a creaţiei; eliberarea imaginaţiei, a originalităţii şi a sensibilităţii, expansiunea eului plasat în centrul universului; nemulţumirea faţă de prezent, dragostea de trecut, reîntoarcerea la evul mediu, melancolia, pasiunea pentru natură, culoarea locală; cultivarea solitudinii, a visului, a tenebrelor, a demoniacului, voluptatea suferinţei, amestecul genurilor şi utilizarea ritmului liric în proză, ca şi introducerea liricului în roman, eseu, critică; predilecţia pentru obscuritate, mit, simbol ».[2]

---

[1] V. Călin, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.13.
[2] * * *, *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976,

Scanned with OKEN Scanner

În sensul acestei libertăţi se exprimă şi V. Hugo când afirmă « romantismul ... nu e decât liberalismul în literatură. [...] Libertatea în artă, libertatea în societate, iată îndoitul ţel către care trebuie să tindă, în acelaşi pas, toate spiritele consecvente şi logice ... ».[3] Dar în muzică, accepţiunea termenului de romantism semnifică şi configurează o perioadă mai extinsă decât în alte domenii sau ramuri artistice, perioadă cuprinsă cu aproximaţie între anii 1810-1900. Idealul fundamental al artei muzicale cuprinsă între creaţia lui Schubert şi Mahler, rezidă într-o frângere a perspectivei înălţării şi dezvoltării spiritualităţii umane, în golirea de iluzii eroice, în trăirea, la modul general, în variate forme, a contradicţiilor societăţii burgheze. Asistăm aşadar, la destrămarea totalitarismului structural al clasicismului, diversitatea formelor artistice primind un caracter personal tot mai pronunţat. « Dacă în literatură romantismul presupune răsturnarea formelor clasice, *muzicalizarea* textului, plasticizarea sa, în muzică, romantismul se îndreaptă spre poetizarea, literaturizarea materialului muzical, păstrând totuşi eşafodajul formelor deja definite ale clasicismului. Romantismul introduce în muzică trăirea umană, frământarea sentimentelor contradictorii şi mai ales predispoziţie pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o mare libertate de expresie ».[4]

Printre genurile ce se impun sunt de remarcat liedul şi miniaturile instrumentale de caracter. În muzica simfonică ia fiinţă o structură formală mai relaxată privind succesiunea părţilor, iar ca şi conţinut, o obiectivare mai hotărâtă spre

---

p. 383-384.

[3] V. Hugo, *Prefaţa* la *Hernani* – în *Arte Poetice - Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 302.

[4] *** *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 419.

Scanned with OKEN Scanner

direcţia asocierii ideal-conceptuale mai pronunţate, finalizate în muzica cu program.

Ca o sinteză a definiţiilor mai sus prezentate, pot fi enumerate trei caracteristici definitorii ale romantismului muzical astfel : « 1. romantismul muzical este în contrast cu regulile artistice clasice preluate din modelele antice ; 2. propagă elemente de basm, cele miraculoase, groteşti, excentrice sau chiar şi pe cele delirante; 3. înclină spre ridicarea la rang de artă adevărată a unor genuri artistice inferioare cum ar fi : cântecul popular, basmul şi romanul de groază ».[5]

Romantismul mai poate fi perceput şi printr-o conştientizare personală prin care acest curent artistic nu determină totalitatea aspectelor spirituale ale unei epoci, ci doar acele aspecte sau laturi dominante ale vieţii şi artei, ce tolerează în preajma şi prezenţa lor şi alte orientări. Astfel ne putem explica şi coexistenţa în romantismul timpuriu al secolului XIX a stilului sau curentului artistic *Biedermaier*.

Având o extensie geografică mai mare decât clasicismul, romantismul îşi are obârşia în preromantismul francez şi englez al secolului al XVIII-lea şi în transmiterea curentului *Sturm und Drang*.[6] Forma sa matură fiind stabilită în Germania, este apoi retransmisă Angliei iar mai târziu Franţei şi celorlalte ţări europene prin diverse căi şi mijloace de percepţie.

---

[5] Brockhaus-Riemann, *Zenei Lexikon* (Dicţionar muzical), vol. III, Zeneműkiadó, Budapest, 1985.

[6] Mişcare literară germană din ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea. [...] Promotorii ei, Goethe şi Schiller în perioada de tinereţe [...] au făcut elogiul originalităţii, al titanismului şi genialităţii creatoare, au susţinut dreptul la afirmarea forţelor active, au cultivat un nou sentiment al naturii, formele de expresie intens lirice şi pasionale, caracterul viguros popular al artei. [...] În *Dicţionar de estetică generală*, Editura Politică, Bucureşti, 1972, p. 340.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă nota distinctă a romantismului german era orientată, în bună măsură, spre estetica muzicală prin W. H. Wackenroder, L. Tiek şi E. T. A. Hoffmann, romantismul european cunoaşte şi alte tendinţe de programatism teoretic şi practic prin opere literare şi artistice diversificate. În artele plastice, prin operele lui Gros, Géricault, Delacroix şi alţii, se propagă culoarea şi pasiunea ca elemente constituente ale curentului. În muzică, printre multiplele exemple, arta muzical-pianistică a lui Liszt, prin *Rapsodiile ungare, Rapsodia română, Rapsodia spaniolă,* alături de *Portretele istorice maghiare* (Magyar Történelmi Arcképek) şi altele, oferă turnura specifică a romantismului spre idealul *naţional.* Acest principiu naţional (al secolului al XIX-lea) s-a cuplat pe plan artistic cu conceptul estetic de originalitate (relaţia între noutate şi reflectarea individuală în care se poate descoperi personalitatea creatorului) oferind o notă distinctă operelor de artă ale acestei perioade.

Prin arta sa poetică romantismul îmbrăţişează principiul kantian al « als ob »-ului (ca şi cum), poeţii săi transpunându-se în situaţii « ca şi cum » ar trăi în Evul mediu. Astfel se prezintă şi atitudinea lui Goethe şi Schiller în perioada clasicismului german, « ca şi cum » s-ar fi conturat în sufletele lor simplitatea nobilă şi grandoarea silenţioasă a statuilor greceşti. Deci cele două epoci, cea clasică şi cea romantică, în ciuda confruntării lor obişnuite, sunt poziţionate mult mai aproape, ambele evadând din realitatea actuală în cea trecută : în arta antică şi medievală.

Dacă romantismul poate fi considerat un complex de idei interdependente - a căror exprimare parţială de multe ori s-a dovedit îndestulătoare pentru ca un fenomen să fie clasificat romantic - este suficientă găsirea unui principiu unitar, care să cuprindă în sine totalitatea ideilor şi curentelor de la exotism la negarea regulilor clasice, de la entuziasmul pentru mu-

Scanned with OKEN Scanner

zica populară până la metafizica muzicii instrumentale. Astfel afirmațiile lui Fritz Strick când vorbește despre *infinitul* romantic în locul *finalității* clasice sau cele ale lui V. Klemperer amintind de expresia *deschidere romantică a granițelor (Entgrenzung)* sunt edificatoare și concludente în acest sens.[7]

În procesul de receptare și transformare al realului, artiștii romantici au introdus ideea de *viziune interioară*. Prin această concepție a fost subliniată importanța perspectivei interioare în procesul de receptare-transformare a realului. Romul Munteanu, subliniind rolul perspectivei interioare arată că « dincolo de mimesis există situat actul imaginar, care subiectivează realitatea ».[8]

Lărgind sfera artei și apropiind-o de cea a realității, în raportul dintre frumosul clasic și realul contradictoriu se ajunge la acceptarea în câmpul estetic a unor valori precum grotescul, bizarul alături de humor, ironie sau numeroase altele. În prezența multiplelor valori estetice considerăm necesară o scurtă incursiune în analitica devenirii acestora în domeniul esteticii, a clasificării și sistematizării acestora.

În paragrafele următoare vom face apel doar la acele categorii estetice principale în al căror câmp de acțiune și-au găsit modalități de exprimare valorile estetice tipic romantice. Nu întâmplător amintim categoriile *frumosului* și *urâtului* ca și valori fundamentale de manifestare primară a raportului real – ideal în sfera esteticului.

Pe lângă acestea, vor fi amintite categoriile pricipale ale *tragicului* și *josnicului* care constituie puncte de germinație a anumitor valori intercategoriale romantice, ce vor face obiectul incursiunii noastre.

---

[7] În Brockhaus-Riemann, *Zenei Lexikon*, vol. III, ed. cit. p. 253.

[8] R. Munteanu, *Studiu introductiv* la *Arte poetice - Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, p. XXX.

Scanned with OKEN Scanner

2. Ipostaza romantică a sistemului de axă grotesc – transcendental

Estetica, în devenirea sa ca ştiinţă, a fost interesată în formularea implicită şi explicită a unor termeni operaţionali recunoscuţi ca şi categorii estetice. « Aspiraţia către o asemenea sinteză este pe deplin susţinută de premisele metodologice ale esteticii, care permit să restituim scrierii categoriale un echilibru, necesar stăpânirii teoretice asupra substanţei mişcătoare a fenomenului estetic ».[9]

După cum formulează T.Vianu, categoriile estetice sau modificările frumosului sunt « nume colective prin care sunt înţelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul şi urâtul, comicul şi umorul, graţiosul, sublimul şi tragicul ».[10] Estetica clasică, începând de la cea greco-romană şi trecând prin multiplele perioade istorico-stilistice, a fost caracterizată de dorinţa cuprinderii într-un sistem oarecare a experienţei artistice. Devenirea istorică a categoriilor estetice este recunoscută de majoritatea tratatelor de estetică sau teoria artei. Accepţiunea modernă a sistemului acestor categorii este cuprinsă în tratarea puterii de « totalizare a cunoştinţelor acumulate, de unificare şi structurare a acestora conform unui principiu metodologic regulativ, precum şi aptitudinea mobilităţii, deschiderii, adaptării la noile investigaţii teoretice ».[11]

Istoricul categoriilor estetice se pierde undeva în perioada timpurie a civilizaţiei europene, având rădăcini încă din

---

[9] *** *Estetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1983, p. 53.
[10] T. Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 364-365.
[11] *** *Estetica*, ed. cit., p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

secolul al V-lea î. Hr. în marea teorie despre frumos, elaborată de şcoala pitagoreică. Aceasta era o teorie cu sferă largă care domina o perioadă îndelungată a imensului domeniu al frumosului, o teorie durabilă şi recunoscută. Dacă admitem că « înţelepciunea biblică este mai veche decât întreaga cultură greacă »,[12] putem admite şi relevanţa culturii iudeo-creştine în formularea unor probleme ale filozofiei, eticii şi esteticii. Astfel, civilizaţia Vechiului Testament este legată de concepte sau categorii estetice precum: *frumosul, lumina, sunetul* şi *puritatea*.

În gândirea timpurie, totalitatea variantelor valorizatoare ale frumosului nu au fost decât încercări de marcare a devenirii lor în artă, precum şi a cuprinderii acestora într-un sistem cât de cât viabil. Principalii exponenţi, aducători de elemente noi în elaborarea conceptual-sistemică a frumosului sunt numeroşi, propagând frumosul în diferitele sale ipostaze. Se pare că marele Goethe este primul în alcătuirea unui tabel de categorii estetice socotit relativ complet pentru vremea sa.[13] Gândirea ştiinţifică modernă, considerată cu precădere una sistemică, a determinat o astfel de luare de poziţie şi în orientarea esteticii muzicale. Esteticienii moderni vor întocmi, aşadar, tabele de categorii, completând cercetările anterioare sau elaborând sisteme pe baza unor criterii axiologice proprii.

Anne Souriau, în disertaţia sa consacrată categoriilor estetice (*La notion de cathégorie esthétique*, 1966) ajunge la concluzia că este imposibilă clasificarea sistemică a categoriilor într-un tabel definitiv, pentru că se mai pot inventa noi categorii, care să constituie « un domaine illimité à la réflexion

---

[12] V. V. Bîcicov, *Estetica antichităţii târzii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p.120, nota 56.

[13] W. Goethe, *Über Kunst und Literatur*, hrgsg., W. Girnus, Berlin, 1952.

Scanned with OKEN Scanner

des esthéticiens ».[14] Aşadar, cuprinderea în sistem a categoriilor estetice în epoca modernă, bazată pe principiul unitar al divizării frumosului în diversele sale forme, are un caracter deschis. Înţelesul nuanţat al lui P.A. Michelis din lucrarea sa *Esthétique de l'art byzantin*, conform căreia « arta fiecărei epoci constituie expresia sensibilităţii specifice faţă de o categorie estetică sau alta »,[15] poate fi considerată ca o afirmaţie a coabitării mai multor categorii şi intercategorii estetice într-o perioadă istorică sau o operă de artă.

Dorinţa sistemică îşi are rădăcini în existenţa fluctuantă şi dinamică a valorilor estetice, în plăsmuirea creaţiei artistice. Diferitele tipuri de sisteme pe care le vom prezenta succint, indiferent de tipologia lor, au rolul de-a ne facilita modalitatea de lucru în evaluarea estetic-muzicală, în formularea unor judecăţi de valoare cât mai veridice. În privinţa tipologiei acestor sisteme pot fi remarcate : 1. cele de înşiruire lineară (Burke, Rosenkranz, Volkelt, Alain, Molnár Antal), 2. de tip tabel (Ch. Lalo, Et.Souriau, R.Ingarden, Szerdahelyi), 3. de grafică circulară (Szigeti J., E.Moutsopoulos) şi 4. de axă orizontală (Şt. Angi).[16]

În cele ce urmează ne vom referi la sistemul de axă orizontală **grotesc - transcendental** al muzicologului şi esteticianului Ştefan Angi. În lucrările sale[17] autorul atribuie

---

[14] În Wl. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 231.

[15] P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin,* Flamarion, Paris, 1959, p. 17-18.

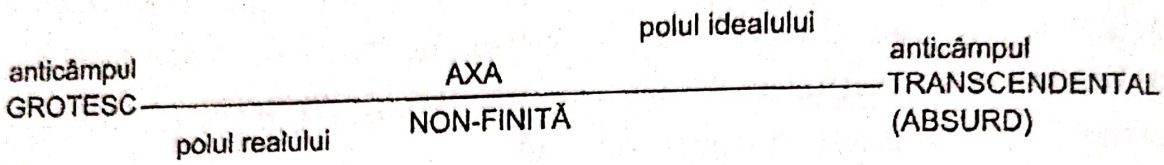
[16] Printre altele există şi o « variantă » bazată pe verticalitate, în cadrul tezei de doctorat a lui Balla Ladislau (2001), în configurarea axiologică a intercategoriilor estetice.

[17] St. Angi, *Un sistem de analiză în muzică,* în, *Lucrări de muzicologie,* vol. 7, Conservatorul G. Dima, Cluj-Napoca, 1971.

Angi István, *Zene és esztétika* (Muzică şi estetică), Kritérion

Scanned with OKEN Scanner

drepturi egale categoriilor estetice principale, aşezându-le pe o axă orizontală de caracter non-finit, deschis, dar şi elastic, capabil de extindere şi comprimare. Raportul celor doi poli fixaţi la capetele axei, ai anticâmpurilor grotescului şi transcendentalului, sensibilizează configuraţia acestora fiind în relaţie de comunicare directă.



Astfel, modelele analitice ale structurilor artistice sunt clădite pe sistemul de axă grotesc - transcendental, unde grotescul determinând sfera inferioară a esteticului, a stadiului *încă,* introducând realul în interiorul esteticului, contrastează cu polul *deja* al transcedentalului, ce îmbrăţişează idealul. Sistemul acesta de axă este deschis atât în direcţia polului grotesc cât şi în cel al transcendentalului.

Deşi grotescul îşi are originea în epoci timpurii (în antichitatea târzie prin desenele catacombelor romane, în poezia de tip macabru din lirica lui Villon, sculpturile groteşti de pe faţadele catedralelor gotice etc.), drepturile sale sunt recunoscute cu precădere în perioada romantismului, atât în generalizarea contrastării idealurilor, cât şi în apropierea valorilor estetice îndepărtate ale grotescului şi sublimului (V. Hugo - *Prefaţa* la *Cromwell*).

Grotescul *încă* nu se prezintă ca valoare, iar transcedentalul *deja* nu mai este ca atare, ele reprezentând fazele *încă* şi *deja* ale genezei valorilor estetice.

Könyvkiadó, Bukarest, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Transcendentalul, celălalt anticâmp, care marchează polul contrastant al sistemului, are o încărcătură ideatică de origine filozofică din cele mai vechi timpuri. Poate fi considerat transcendental deja limbajul miturilor antice, dar el se manifestă şi în gândirea teologal-medievală. Abia Kant va încerca să sublinieze caracterul virtual-ştiinţific al termenului propriu-zis în *Critica raţiunii pure*. *Transcendentul care coboară* [18] devine valoare artistică, dacă intră în sfera particularului şi realizează reacţie estetică cu realitatea.[19]

Anticâmpurile grotescului şi transcendentalului nu sunt considerate ca puncte fixe, ele marchează dinamismul dublei deschideri ale sistemului de axă. Polul realului şi al idealului sunt subînţelese ca punctiformităţi aparte, alături de grotesc şi transcendental (absurd), a căror apariţie manifestă în sfera anticâmpurilor se realizează în şi prin aceşti doi poli. Starea punctiformică a polilor situaţi la capetele axei reprezintă în acelaşi timp şi o mobilitate dinamică prin care devine posibilă înaintarea lor spre dreapta sau spre stânga, în sens pozitiv sau negativ, comprimând sau dilatând spaţiul semantic al axei analizate.

Modelele dinamice ale sistemului de axă sunt înşirate între polii grotescului şi transcendentalului, realizând relaţii multiple pe acest spaţiu de real-ideal. Aceste modele subliniază în mod particular doar anumite momente ale câmpului dinamic, momente din care se structurează sistemul dialectic-relaţional al modelelor amintite. În felul acesta sistemul de axă analizat poate sublinia relaţia organică dar şi relativa independenţă a momentelor interioare. Acestea se configurează în trei momente distincte, desemnând raporturile

---

[18] L. Blaga, *Trilogia culturii,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 155-161.

[19] În Şt. Angi, *Zene és esztétika* (Muzică şi estetică), ed. cit., p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

obiectiv-subiectiv în ipostaze purtătoare de valori estetice fundamentale după cum urmează :

- *starea de echilibru şi/sau cea de dezechilibru* (lipsa acestuia), situată în partea superioară, respectiv inferioară a centrului axei, stabileşte locul categoriei *frumosului*, cu sentimentul însoţitor al *seninătăţii sufleteşti* care îşi impune amprenta asupra întregii palete intercategoriale anexate, determinând în acelaşi timp şi locul categoriei *urâtului*, cu toată dizarmonia sa, generând *frica* în preajma sa şi a formelor sale intercategoriale.
- *starea de acumulări sau exagerări cantitative* în zona pozitivă (superioară) sau negativă (inferioară) a axei, prezintă *sublimul* (în dreapta) dominat de *înălţarea triumfală,* iar perechea sa negativă, *josnicul* (în stânga), marcând sentimentul *groazei.* Exagerările cantitative având rol dinamizator pot reprezenta idealul prin exagerarea realului, generând astfel sentimente însoţitoare ale înălţării triumfale sau ale groazei, mai sus amintite, dar în acelaşi timp şi triumful idealului asupra realului.
- *starea conflictelor polarizate în direcţia idealului, ori în cea a realului* constituie alte două punctiformităţi categoriale, cele ale *tragicului* şi ale *comicului.*

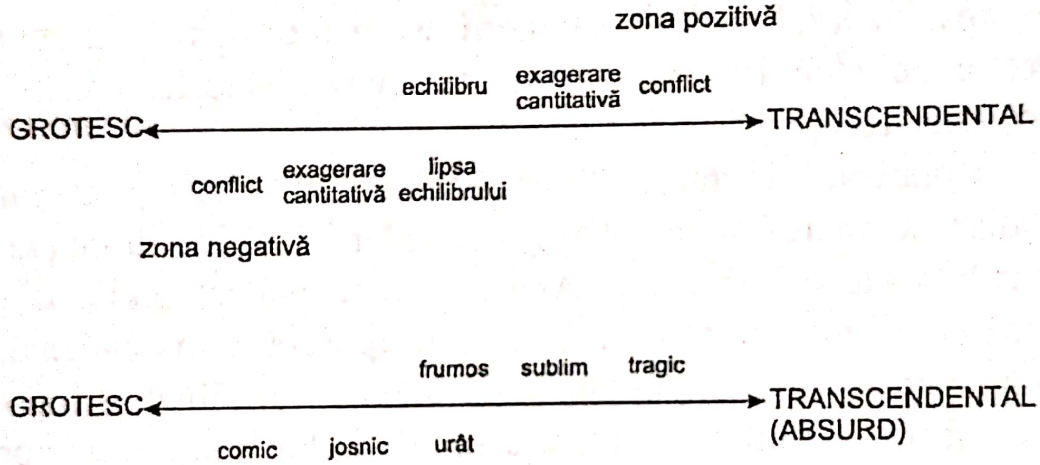
Prin aceste marcaje asistăm la momentele conflictuale ale axei, la anihilarea unuia dintre elementele generatoare de conflict sau la desfiinţarea totală a acestora.

Eşecul eroului, reprezentant al idealului tragic, determină o pierdere majoră a valorilor umane, deja depăşite de idealurile noi, transformate în ideal negativ. Acest eşec, această cădere, este una *catarctică*, pentru că patosul noului conţinut prin idealul pozitiv al acestuia se dovedeşte mai puternic decât idealul cel vechi progresist.

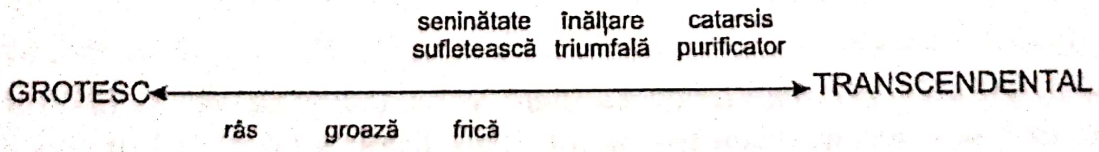
Scanned with OKEN Scanner

În cazul comicului, căderea eroului, purtător al acestui ideal, poate fi o cădere multiplă, demonstrând de fiecare dată slăbiciunea, defectele sau inoportunitatea sa. Pedeapsa primită este binemeritată provocând *râsul, derâderea* şi *batjocura.*

Astfel, stările generatoare de valori estetice şi sentimentele determinante ale acestor trei momente simetric-opuse de configurare a stadiului de echilibru–dezechilibru, exagerare cantitativă pozitivă–negativă, precum şi de conflict pozitiv-negativ pe axa grotesc–transcendental, dau naştere unui sistem sintetic şi operativ, în care principalele categorii estetice îşi găsesc ordonarea sistemică şi axiologică ce se prezintă grafic în felul următor:

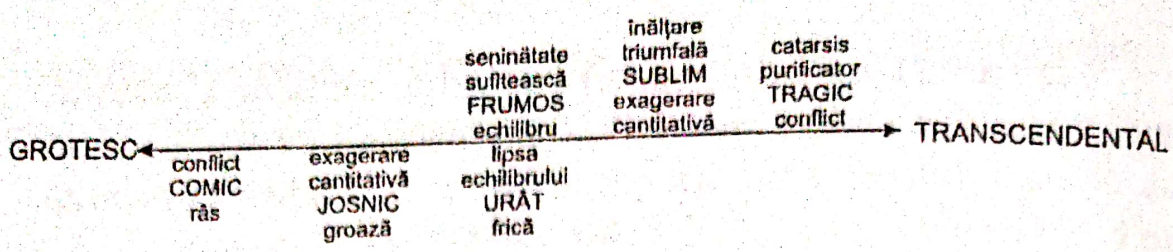


Sentimentele însoţitoare ce acompaniază categoriile estetice fundamentale se configurează grafic astfel:



Grafica sintetică a celor trei ipostaze anterioare se prezintă într-o suprapunere concentrată, după cum urmează:

Scanned with OKEN Scanner



Pe acest sistem de axă, care nu se configurează numai în direcţia linear-orizontală, se manifestă un dinamism ondulatoriu al zonelor acumulative, care prin « rezonanţa axei orizontale, la fiecare moment de punctiformitate poziţionat pe ea, reuşeşte să circumscrie în plan şi în spaţiu o zonă circulară sau sferică, în care întâlnim momentele intermediare ale valorilor fundamentale ».[20] Aceste verigi se prezintă ca forme intercategoriale estetice, formând domeniul cercetărilor particulare. Ele fiind numeroase, apar în jurul fiecărei categorii estetice principale şi sunt acceptate pe plan istoric, stilistic, structural, valoric, creativ-interpretativ-receptiv.[21]

Conceptul de intercategorie estetică subliniază « stadiul particular de manifestare » (Angi) a valorii estetice discutate. « Dincolo » sau « dincoace » (Angi) de imanența categoriei sale (al cărei satelit este) aceasta este o ipoteză transcendentă, intercategorială, cu o impuritate adecvată, cu posibilități de permutare şi de mobilitate. Trăsăturile definitorii ale formelor intercategorial-estetice, după acelaşi autor, şi în lumina studiilor şi rezultatelor Catedrei de muzicologie a Academiei de Muzică „G. Dima" din Cluj, pot fi distinse prin:

1. *Sensibilizarea particulară a valorilor fundamentale,* ce se referă la o sensibilizare estetică, la un echilibru just între

---

[20] Şt. Angi, *Prelegeri de estetică muzicală,* vol. I, tom 1, ed. cit., p. 221

[21] În acest sens recomandăm spre aprofundare lucrarea lui Balla Ladislau, *De la Grotesc la Arabesc, sau incursiune în analitica formelor intercategoriale ale repertoriului pianistic,* Teză de doctorat, Academia de Muzică G. Dima, Cluj-Napoca, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

formă şi conţinut. Raportul conţinut / formă este implicat în cazul categoriilor şi intercategoriilor estetice în mod predilect, prin situarea acestora pe scara valorică a sentimentelor însoţitoare. Denumită de Hegel - *forma justă* - aceasta « nu este de loc indiferentă faţă de conţinut; dimpotrivă, ea este conţinutul însuşi. O operă de artă căreia îi lipseşte forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este adevărată operă de artă ».[22]

Ne confruntăm aşadar cu « dedublarea formei, care pe de o parte, ca reflectată în sine, este conţinutul, pe de altă parte, ca nereflectată în sine, este existenţa exterioară, indiferentă faţă de conţinut ».[23] Această identificare se manifestă minunat în operele de artă autentice, ca de pildă în tragediile lui Shakespeare.

2. *Caracterul leitmotivic al formelor intercategoriale,* care subliniază faptul estetic conform căruia o formă sau valoare intercategorial-estetică, de regulă, rămâne totdeauna în conul de atracţie al aceleiaşi categorii estetice principale din câmpul estetic. Specific muzicii cu caracter inexprimabil verbal sau în forme plastice, funcţia leitmotivică a formelor intercategoriale, împreună cu vectorialitatea sentimentelor însoţitoare asigură sesizarea, de exemplu, a frumosului sau graţiosului clasic mozartian al *Rondoului în la minor pentru pian, KV 511* şi câte şi mai câte exemple muzicale.

3. *Funcţia mediatoare a formelor intercategoriale, de regulă* rezultă din a doua trăsătură definitorie. În multiplele cazuri *neregulate* însă, o formă intercategorială sensibilizată de o categorie estetică de bază, prin mobilitatea sa, poate fi folosită ocazional pentru plasticizarea altei valori estetice, care astfel, va beneficia de o tentă în plus. Figura retorică a hiperbolei sau litotei contribuie la comunicarea între valori, de a face mai frumos

---

[22] Hegel, *Enciclopedia ştiinţelor filozofice*, partea I, Logica., Editura Academiei, Bucureşti, 1962, p. 248.
[23] Hegel, *op. cit.*, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

sublimul sau mai sublim frumosul, de exemplu în *Sonetul 104 după Petrarca* pentru pian de F. Liszt.

Redăm în cele ce urmează, ordonate sistemic, conform înrudirilor graduale, principalele valori intercategoriale grupate în jurul celor fundamentale fără a avea pretenția completitudinii acesteia.

***N. B.** Termenii cu italic sunt preluați din limbi cu circulație internațională.*

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la caracterul elastic şi deschis al sistemului de axă analizat, se cer menţionate câteva caracteristici ale acestuia, în vederea comprehensiunii şi motivaţiei funcţionale. Viabilitatea istorico-structurală, muabilitatea de la epocă la epocă, de la stil la stil, ocuparea unor zone diferite dar de sinestătătoare de la caz la caz, precum şi distanţele semantice între valori pot fi diferite, diferenţiate stilistic.

În perioadele cristaline sau integrante ale istoriei sferei esteticii, valorile ei fundamentale (frumos, urât, sublim, josnic, tragic, comic) în punctiformitatea lor sunt poziţionate la distanţe semantice mai largi, manifestându-se mai dilatat, axa însăşi fiind mai alungită. În schimb, perioadele de criză sau declin, provoacă o stare difuză a valorilor estetice fundamentale, reducând distanţele semantice, întregul sistem devenind mai comprimat, iar poziţiile valorice devenind mai strânsalăturate. Astfel, grotescul se poate întrepătrunde cu transcedentalul (absurdul) sau cele două capete conflictuale se pot suprapune cu punctiformităţile centrului (vezi arta neoavangardistă).

Comprimarea câmpului estetic şi acoperirea temporară a acestuia de către zonele anticâmpului, poate coincide şi cu comprimarea şi suprapunerea valorilor estetice din cadrul sistemului de axă. Sunt specifice momentele artistice ale secolelor XIX şi XX, unde consonantul / disonantul (Wagner) sau frumosul / urâtul (Dostoievski, A. Huxley, Bartók) se pot contopi, suprapune sau confrunta în diferite situaţii.

Ipostaza romantică a axei grotesc-transcendental este evidenţiată de configurările valorilor estetice principale din care vom desprinde spre analiză *frumosul, urâtul,tragicul, josnicul, grotescul* şi *sublimul.*

Scanned with OKEN Scanner

a) Categoriile valorice ale câmpului estetico-muzical

Frumosul

Definirea cu precizie a sintagmei de frumos fiind deosebit de grea, rămâne *o problemă mereu deschisă a esteticii.* Implicând omul în mod nemijlocit (frumosul artistic) sau omițându-l (frumosul natural), spectrul său iradiant cuprinde domeniul larg al artelor, al eticii, moralei, religiei, științei, utilitarismului etc.

În fuziunea sincretică a antichității, frumosul a fost definit prin *kalon-kagathon* (Platon), dar sunt cunoscute și alte definiri ale sale precum : *splendor ordinis* (Sfântul Augustin), *ceea ce place fără concept* (Kant), *echilibru între sublim și grațios* (Bayer), *izbutit estetic* (T. Vianu) etc. În concreteţea sa semantică, frumosul se defineşte ca : « perfecțiune, proporție, armonie, plăcere, simbol al divinității, întruchipare a ideii, a adevărului, expresie a iscusinței omului [...], ordine etc. ».[24]

Având valoare afirmativă este asimilată în expresia idealurilor umane ale epocilor istorice respective. Făcând abstracție totodată de celelalte manifestări ale sale (frumosul natural, cotidian, sufletesc), *frumosul artistic propriu-zis* este una din valorile principale ale câmpului estetic, ocupând locul central (împreună cu perechea sa negativă - urâtul), cu caracter de sine-stătător, cu acțiune dinamică în sens centripet și centrifug, cu independența relativă și cu corelația sa cu celelalte valori fundamentale. Are punctiformitate centrală pe axa grotesc-transcendental, caracterizată prin unicitate sau, după

---

[24] * * * , *Estetica*, ed. cit., p. 52.

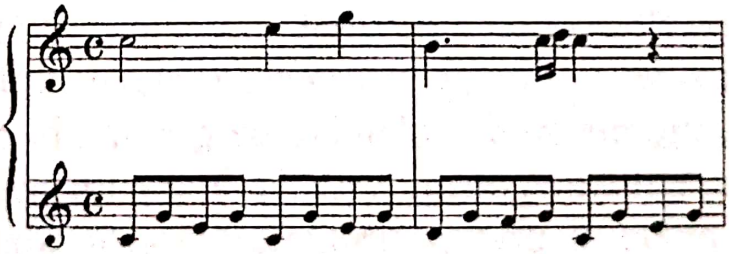
Scanned with OKEN Scanner

expresia lui V. Hugo, « frumosul are o singură față, câtă vreme urâtul poate să aibă o mie ».[25]

În arta muzicală, surprinzând cele trei momente de: *creație - interpretare - receptare*, frumosul poate fi descoperit doar în cadrul acceptării recepției artistice. Contactul cu frumosul muzical se realizează în prezența stării emoționale, necesară trăirii momentului, ceea ce este valabil şi în prezența configurării celorlalte categorii sau intercategorii estetice.

Cu semnificaţie dinamică, vibrant-dinamică, frumosul în muzică poate fi palpabil cu precădere în lucrări de proporţii mici. Folosind viziunea paralelă de clasic-romantic, se poate constata că în lucrările miniaturale pentru pian de W. A. Mozart, spre exemplu, de la *Sonata facile* KV 545 până la *Mica Serenadă,* tensiunile, disonanţele, contrastele apar la o scară mai redusă, ele fiind prezente doar în forma lor subînţeleasă, vibrant-oscilantă. Frumosul, ca punctiformitate a realului concentrat în motiv sau temă muzicală, se prezintă ca exemplu demn de amintit în prima temă a *Sonatei facile* p. I-a, realizând echilibrul armonic într-o structură melodică sinusoidală, evocând figura retorică barocă de *circulatio* (*circulo, kyklosis*)[26] şi *salto semplice.*

Allegro

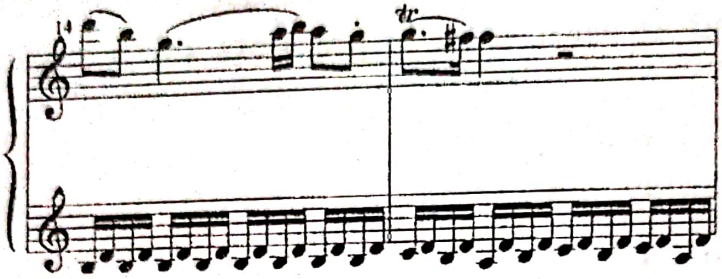


[25] V. Hugo, *Despre literatura,* Bucureşti, 1957, p. 23.

[26] În toate referirile ulterioare cu privire la figurile retorice vom folosi terminologia lucrării lui Dietrich Bartel, *Musica poetica, Musical – retorical figure in German Baroque music,* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Tot acest material tematic, reluat retoric prin *diminutio (meiosis)*, dar şi prin inversarea direcţiei, cu încheierea retorică a figurii *groppo*, se prezintă în tema a II-a, invocând figura *interogatio*, constituind un model al frumosului muzical.



Fără a intra în detalii, se cunosc situaţii şi în cazul lucrărilor muzicale mici (miniaturale) care se angajează şi la redarea unor valori tensionale, dramatice sau supradeterminate. Privind filonul evoluţiei, putem surprinde modificarea organică şi esenţială a frumosului, evoluţie ce trece prin toate stilurile muzicale până în zilele noastre.

Pentru moment ne vom opri doar la unele aspecte ale manifestării frumosului de tip romatic în procesul sensibilizării pianistice a valorilor estetice prin procedee retoric-romantice. În perioada romantismului se mai poate surprinde aria semantică a valorii frumosului în cele trei etape ale sale, dar « curentele moderne ne oferă variante [...] într-o cifră de peste cinci sute ... aproape incomensurabile analitic ».[27]

În tendinţa sa demolatoare de graniţe, în privinţa categoriilor sau intercategoriilor estetice, romantismul se manifestă printre altele şi prin posibilitatea lărgirii conţinutului semantic ale acestora peste limitele clasice. Liedurile romantice schubertiene, ca lucrări de proporţii reduse, sunt reprezentative pentru redarea valorii frumosului, având în acelaşi timp şi

---

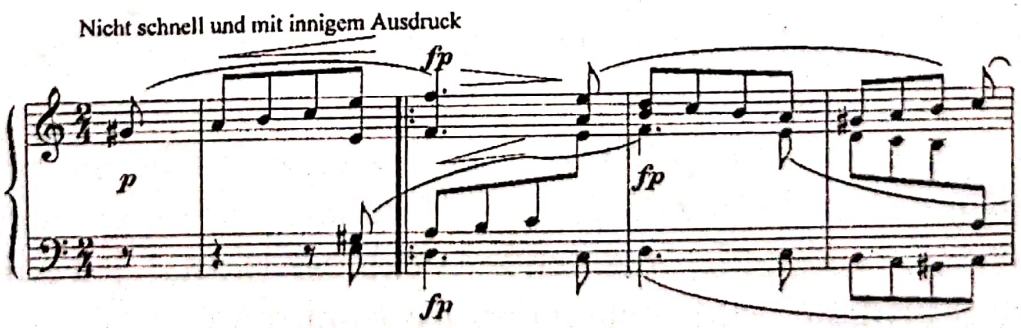
[27] Şt. Angi, *op. cit.* p. 326.

Scanned with OKEN Scanner

prezența configurării altor categorii sau intercategorii estetice, consacrate, de pildă, prezentării dramatismului baladesc (*Erlkőnig*). Sentimentul însoțitor al frumosului, *seninătatea sufletească,* cunoaşte mai pe larg stadiul său indirect, exprimat prin nostalgie, prezentat atât de minunat în piesele pentru pian *Consolations, Liebesträume* de F. Liszt sau în *Nocturnele* lui Chopin.

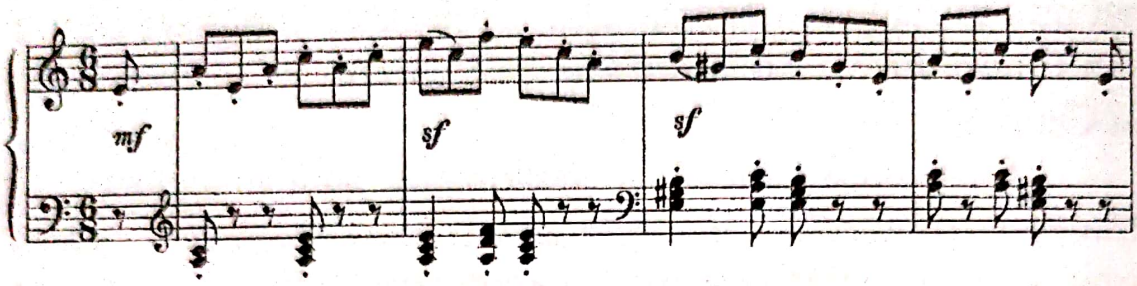
Chiar dacă *ludicul* sau *humorescul* sunt amalgamate în structura frumosului, lucrările pianistice romantice pentru copii, unele cu tentă didactică, sunt determinate de valoarea şi sentimentul însoțitor al frumosului inocent, al *drăgălaşului* sau *grațiosului* (naiv-copilăresc). În acest sens, *Kinderszenen* op.15, *Clavierstücke für die Jugend* op. 68 de Schumann sau cele 24 de piese din *Albumul pentru copii* op. 39 de Ceaikovski cuprind lucrări create după acest principiu.

Frumosul, ca punctiformitate a realului concentrat în motiv de pildă, are manifestări remarcabile în lucrările amintite, găsindu-şi formulări retorice variate. Lucrarea miniaturală *Kanonisches liedchen* de Schumann (din albumul mai sus amintit), înfățişează frumosul cu o căldură sufletească liniştită, retoric exprimată prin pasajul ascendent al figurii *anabasis (ascensus).*

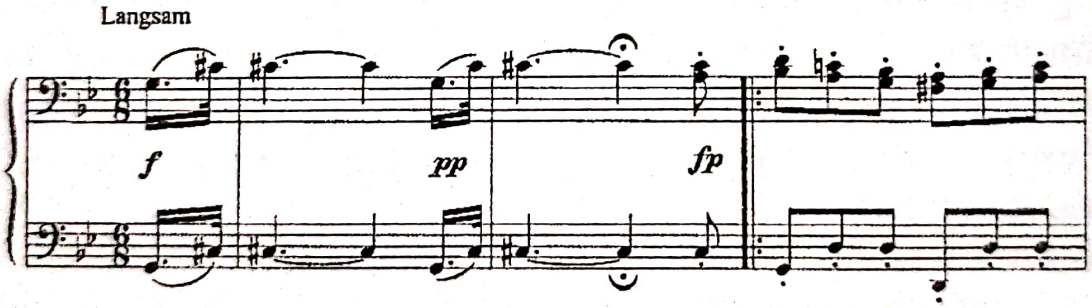


Scanned with OKEN Scanner

Această figură retorică poate să conţină şi sentimentul însoţitor de afect exaltat, aşa cum apare de exemplu în ascenderea elementelor structural acordice ale tonicii tonalităţii la minor în miniatura *Wilder Reiter* (Călăreţul sălbătec).

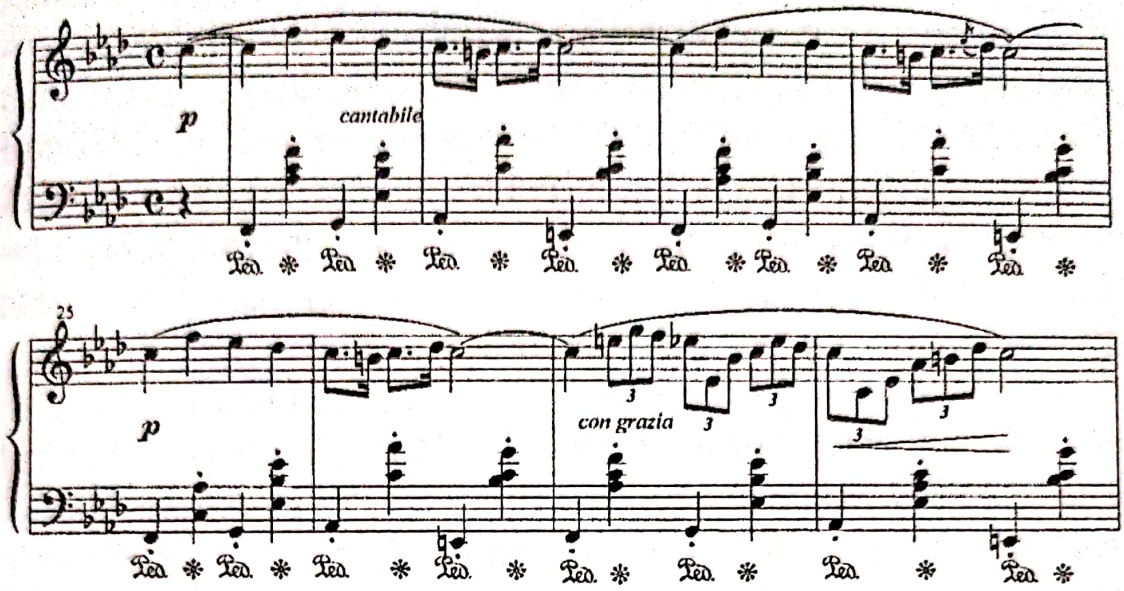


În piesa *Lied Italienischer Marinari* (Cântecul marinarilor italieni), figura retorică *retardatio* ce crează o disonanţă de *suspens*, a cărei rezolvare mai lasă de aşteptat, creând o tensiune, o disonanţă la o scară mai redusă, reprezintă de asemenea frumosul romantic

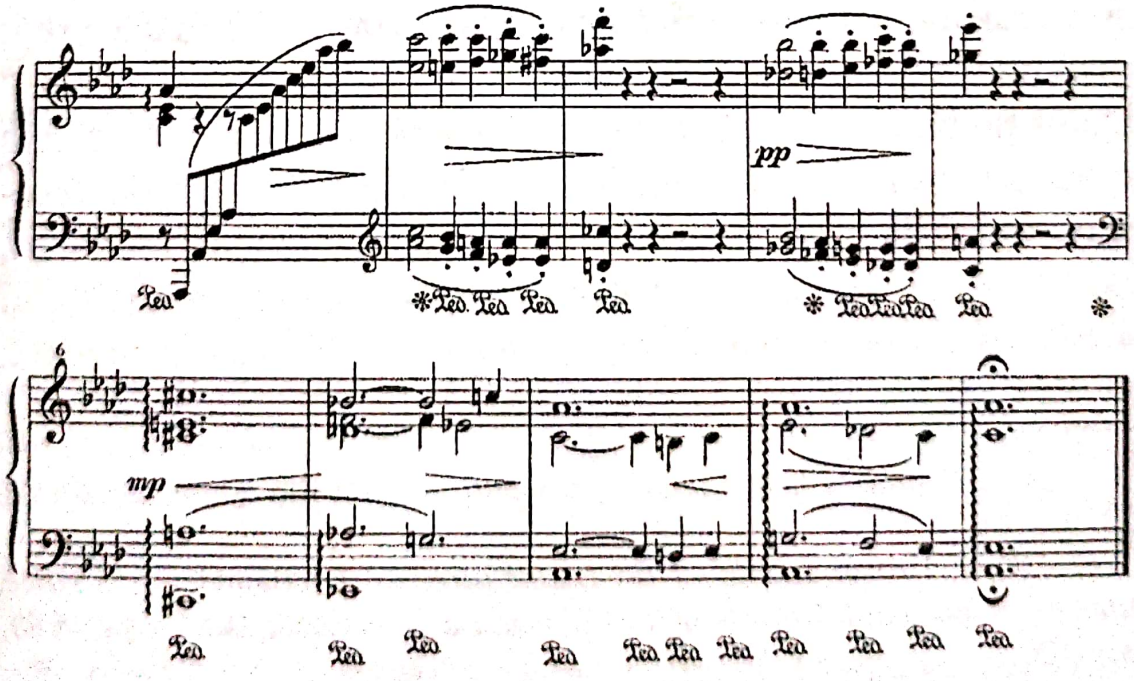


În *Nocturna op. 55 nr. 1 în fa minor* de Chopin, principiul variaţional (*variatio*) realizat prin *coloratura, passagio, diminutio*, conduce la ornamentarea expresiv-nostalgică a melodiei principale, valorificând retorica frumosului.

Scanned with OKEN Scanner



Sau, de exemplu, două întreruperi, notate prin pauză generală - *aposiopesis* - (*reticentia*), exprimând retoric litotizarea dinamică a discursului muzical, poate fi surprinsă la Liszt, în a treia lucrare *O lieb* din ciclul *Liebesträume*, ca o altă nuanță de exprimare a frumosului nostalgic.



Scanned with OKEN Scanner

Bineînțeles, nu figurile retorice determină prezența unor categorii sau intercategorii estetice, ci ansamblul de sensibilizare a mijloacelor de expresie muzicală și afectivitatea « situată aici pe o poziție intermediar-osmotică între simțul inferior și rațiunea superioară [pentru că receptivitatea estetică dă naștere simțurilor superioare] prin care simțirea suprafețelor irepetabile și gândirea profunzimilor repetabile se unesc trainic într-o asimilare a lor sincretică ».[28]

La nivelul fiecărei categorii estetice fundamentale sunt găsibile și formele lor intercategoriale tipice care, pe parcursul existenței lor, au cunoscut un stadiu evolutiv structural-istoric, simultan cu evoluția întregului câmp de forță al esteticului. Acestea și-au dobândit structuri cvasi-finale, concretizate în anumite modele generale. Categoria estetică a frumosului își dobândește formele sale intercategoriale prin: *grațios, charmant, mignon, miniatural, arabesc, suplu, jolie, evlavios, încântător, desfătător, îmbucurător, intim, nostalgic, liric, bucolic* ...

Totuși « frumosul este făcut dintr-un element etern, invariabil, a cărui cantitate este extrem de dificil de determinat și un element relativ, circumstanțial, care va fi, dacă vreți, rând pe rând sau simultan, epoca, moda, morala, pasiunea ».[29] Definiția baudelairiană mai completează ideea conform căreia « frumosul este întotdeauna bizar », iar această bizarerie necesară, variabilă până la infinit, dependentă de mediu, moravuri, rasă, religie și zestrea afectiv-temperamentală a artistului « cum oare va putea fi ea vreodată guvernată, amendată,

---

[28] I. Ianoși, *Schiță pentru o estetică posibilă,* Editura Eminescu, București, 1975, p. 58.

[29] G. Bălan, *Crezul estetic al lui Baudelaire*, în, Ch.Baudelaire, *Critică literară și muzicală,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. XXX.

Scanned with OKEN Scanner

îndreptată de regulile utopice concepute într-un oarecare mic templu ştiinţific al planetei, fără pericol de moarte pentru arta însăşi»?[30] (Expoziţia Universală din 1855)

Urâtul

În lucrarea sa *O estetică a urâtului*, Karl Rosenkranz (1805-1879) prezintă frumosul, respectiv binele ca entitate absolută, iar urâtul, respectiv răul ca una relativă, afirmând că « urâtul ... este relativ pentru că el nu poate fi măsurat prin sine însuşi, ci numai prin intermediul frumosului ».[31] Dependenţa urâtului faţă de frumos întăreşte convingerea coabitării categoriilor, valorilor estetice în corelatumul estetic pozitiv-negativ.

În evoluţia sintagmei relaţionale frumos-urât ni se configurează simpla şi cunoscuta vehiculare muzicală a consonanţei-disonanţei sau a manifestării mai evoluat-abstracte a dinamicii, a ritmului, a materialului tematic etc. Toate schimbările petrecute la nivelul teoriilor antice, medievale, a legilor polifoniei şi armoniei baroce, a destinderii clasice, a lărgirilor şi libertăţilor romantice sau moderne, sunt realizări pe baza unor transformări de gust, de tipare convenţionale, de acceptare într-o progresie treptată a fenomenului disonant, ca exponent al urâtului, interpretabil ca moment tensional, după care relaxarea se manifestă la un nivel superior.

Transformările produse la nivelul spiritului formează toleranţa şi acceptarea urâtului, ridicându-l la rangul valorii estetice general-acceptate. În arta muzicală, urâtul subliniază mai mult calităţile frumosului, tragicului, comicului sau josni-

---

[30] *Idem.*, p. XXXI

[31] K. Rosenkranz, *O esteticã a urâtului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

cului. Poate prezenta configurări specifice, reflectându-se prin formele sale intercategoriale negative, situate pe axa grotesc-transcendental, prezentând în mod deosebit conținutul emoțional al valorilor estetice.

Limitându-ne la nivelul literaturii pianistice, prezența sa (a urâtului) poate fi sesizată în numeroase lucrări dintre care amintim *Mefisto-vals* de Liszt, *Poemul satanic* de Scriabin, *Sarcasmele* de Prokofiev, *Bacanalele* de C.Silvestri etc. Formularea muzical-retorică a urâtului, manifestat prin formele sale intercategoriale va fi mai amplu dezbătută în paragrafele următoare ale acestei cărți, în prezentarea unor analize paradigmatice lisztiene. Mulțumindu-ne pentru început doar cu creionarea aspectului teoretic al categoriilor estetice principale, vom trece la o enumerare succintă a intercategoriilor ce gravitează în jurul valorii urâtului, nuanțându-l sau întregindu-i înțelesul : *diform, disonant, disgrațios, respingător, amorf, înspăimântător, monstruos, infernal* ...

Sentimentul însoțitor, de importanță deosebită din punct de vedere al esteticii muzicale, în cazul urâtului se manifestă prin *frică,* structurat într-un stadiu emoțional direct al *spaimei* şi în cel indirect-afectiv al *angoasei,* ce se poate confrunta, contrasta cu nuanțele emoțional-afective ale frumosului.

Exclamația lui Baudelaire «O, frumusețe, ce importă că vii din cer sau din infern? » se referă la existența artei a cărei rațiune necesită depăşirea tradiționalei deosebiri între frumos şi urât, între ceresc şi pământesc, între imanent şi transcendent. Timbrul artistic, fie el infernal sau angelic, esențial este ca « să ni se deschidă poarta unui Infinit pe care-l iubesc şi nu l-am cunoscut niciodată ».[32]

---

[32] Ch. Baudelaire, *Hymne à la beauté,* în *Critică literară şi muzicală,* ed. cit. p. XXIX.

Scanned with OKEN Scanner

Tragicul

Amplificările ciocnirii realului cu idealul culminează într-o inevitabilă stare conflictuală. Polii acestei stări conflictuale generează categorii estetice, deasemeni, pozitive şi negative, cunoscute din practica artistic-estetică dar şi din cea cotidiană de: tragic şi comic.

Situându-se pe latura superioară-dreaptă a axei grotesc-transcendental (între sublim şi absurd), cu caracter pozitiv, *tragicul* reprezintă stadiul conflictual al idealului de la germinare până la deznodământ. Ascuţirea opoziţiei « în confruntarea contrariilor conduse până la conflict în urma comiterii involuntare a unor culpe ireparabile » (Angi), formează definiţia sa esenţială. Aparţinând prin excelenţă sferei umane, tragicul poate fi formulat ca « pieire a valorii umane ».[33]

În interpretarea sintagmei valorice de tragic, Schiller antrenează şi categoria sublimului. Starea violentă de luptă în cazul tragicului, descătuşează printre altele şi sentimentul de milă şi frică, dobândit în starea de insatisfacţie a învingerii forţei fizice, dar în aceeaşi clipă, insatisfacţia se transormă în satisfacţie, când cel învins, prin forţa sa spirituală (depăşeşte) se înalţă deasupra învingătorului. Momentul este unul al răsturnărilor valorice, cunoscut ca moment al *catharsis*-ului, al purificării sufletului uman, cunoscut ca termen « pe care orfico-pitagoreicii îl foloseau pentru a explica purgarea sufletului prin muzică ».[34]

În timp ce literatura, poezia, teatrul realizează o redare explicită a stărilor conflictuale tragice cu propriile sale mijloace de expresie, artele cu limbaj mai puţin concret-obiectual sau abstract-noţional, cum ar fi muzica, dansul, pantomima

---

[33] * * *, *Estetica*, ed. cit., p. 53.
[34] G. Liiceanu, *Tragicul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

sau artele plastice, o realizează într-un mod mai complex, mai problematic de surprins.

De la desfăşurarea conflictului tragic determinat de destin, din epoca antică (Prometeu, Antigona, Aiax, Oedip, Laocoon) şi până la prezenţa lui în curentele moderne, dezvoltarea acţiunii tragice cunoaşte un istoric bogat. Acesta este contrapunctat de scenele-mister ale Evului Mediu, bazate pe un singur conflict totalizator - tragedia Christică – epocă la sfârşitul căreia se cristalizează creaţia dantescă prin *Divina Commedia*, cu deznodământul tragic al dragostei dintre Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta (Cântul V).[35]

În Renaştere, genul tragediei cunoaşte amplificarea realizată de creaţia lui Shakespeare, în care conflictele dramatice şi tragice ţin cont şi de realitatea istorică (*Romeo şi Julieta*).[36]

În plan muzical, barocul prin creaţia lui Monteverdi, Schütz (*Pasiunile)*, Bach, Händel şi unele lucrări ale lui Rameau şi alţii, reflectă conflictul tragic. Ele sunt contrapunctate în plan literar de lucrările lui Racine sau Corneille. Dar se poate discuta de tragicul şi demonicul mozartian, sau de dramatismul tragic al *Simfoniei a V-a în do minor*, tragicul cu mesaj sacru şi unele momente de sublim din *Missa solemnis* sau oratoriul *Christos pe Muntele Măslinilor*, tragismul noului sosit timpuriu exprimat cu elan patetic în sonatele pentru pian: *Patetica op.13* în *do minor* şi *Appassionata op.57* în *fa minor*

---

[35] Subiectul a constituit temă de parafrază în creaţii artistice la Ingres - în pictură, la Ceaikovski (Uvertura programatică), Rahmaninov (o operă), Macterlinck (drama *Pelléas et Mélisande*), Debussy (opera *Pelléas et Melisande*), W. Blake în pictură.

[36] Subiect de asemeni de parafrază la Ceaikovski (*Uvertura*), Berlioz (*Simfonia dramatică op.17*), Prokofiev (Balet) etc.

Scanned with OKEN Scanner

dar şi *Marşul funebru al Sonatei op.26* în *la bemol major* de Beethoven.

În funcţia sa de novator stilistic, în tratarea categoriilor principale sau intercategoriale estetice, romantismul foloseşte tendinţe hiperbolizante în vederea lărgirii sferei de referinţă ale acestora. Conform subiectului vom încerca o delimitare în manifestarea tragicului de tip romantic în literatura pianistică a acestei epoci stilistice, aducând doar unele exemple, din cele numeroase, în procesul sensibilizării pianistice a valorilor estetice prin procedee retorice romantice.

După cum se ştie, limbajul muzical este marcat din punct de vedere estetic, alături de existenţa valorilor manifeste ale categoriilor fundamentale şi de prezenţa formelor intercategoriale ce subliniază particularitatea celor fundamentale. *Pateticul, maestuosul, dramaticul, pasionatul, înălţătorul, impetuosul, irevocabilul, lamentuosul, sobrul, funebrul, lugubrul, macabrul, tombeau, requiem* ... sunt formele intercategoriale ale tragicului, amalgamate în acesta, formând o prezenţă complexă a valorilor, deoarece nu există lucrări muzicale formate numai din valori estetice *chimic pure*. Astfel ia naştere varietatea combinaţiilor şi mobilitatea expresiv-valorizantă ale formulărilor intercategoriale, de la puritatea cristalină până la ambiguitatea acestora.

Literatura pianistică romantică prin perspectiva timpului ne oferă o gamă largă de lucrări, în care prezenţa manifestă a categoriei fundamentale a tragicului se exprimă prin « impurităţile adecvate » (Angi) ale intercategoriilor estetice.

Pateticul poate fi regăsit într-o înveşmântare palpabilă chiar şi pentru o ureche neavizată de pildă în *Preludiul op.23/5 în sol minor* de Rachmaninov (anticipat de Beethoven prin sonatele *Patetica* şi *Appassionata*), **tragicul**, în *Poème tragique op. 34* de Scriabin sau în *Balada I-a* (1845/1848),

Scanned with OKEN Scanner

Balada a II-a (1853) de Liszt, **funebrul** în *Marş funebru* din p. a III-a a *Sonatei în si bemol minor* op. 35 de Chopin (anticipat de Beethoven prin *Marşul funebru* al *Sonatei op. 26* în *la bemol major*) sau în *Preludiul op. 3/2 în do diez minor* de Rachmaninov, **funebrul cu interferenţe ale eroicului** în *Funérailles* şi *Il Pensieroso* (aceasta din urmă având şi interferenţe cu valoarea intercategorială a *requiemului*), **lugubrul** este redat în *La gondola lugubre* (1882) de Liszt, iar **macabrul** - prezent în: *Csárdás macabre* (1881-82), *Csárdás obstiné* (1884), *Dans macabre (1860-1865), Nuages gris, R.W.- Venezia, Am Grabe Richard Wagner, Trauervorspiel und Trauermarsch, Unstern.*

Valoarea intercategorială a **lamentuos**-ului o găsim exprimată în piesele : *En rêve, Búcsu* (Rămas bun), *Valse oubliée*, iar **sobrul** îşi găseşte manifestare în *Resignazione* (1877) tot de Liszt. În cele ce urmează vom prezenta din literatura romantică doar un fragment de patru măsuri din *Marşul funebru* al *Sonatei op. 35 în si bemol minor de Chopin.*

Marşul funebru - ca parte a III-a din *Sonata op.35 în si bemol minor* de Chopin - cu destinaţia prezumtivă a unei piese de sine-stătătoare, configurează o frumoasă metaforă simbolică, menită să sugereze tragicul într-o ţesătură funebră, cu inflexiuni spre sublim. Dacă considerăm că arta pură fiind doar o abstracţie ce « trebuie să sugereze o reprezentare complexă care să armonizeze senzaţii diferite »,[37] transcenderea romantică a ideii de intonaţie « pură » în regnumuri de intonaţii particularizante, îşi găseşte motivaţia şi în acest *Marş funebru* chopinian.

Gama de sentimente, de la lacrimile reţinute până la strigătele ce asediază cerul, traversează formele multiple de

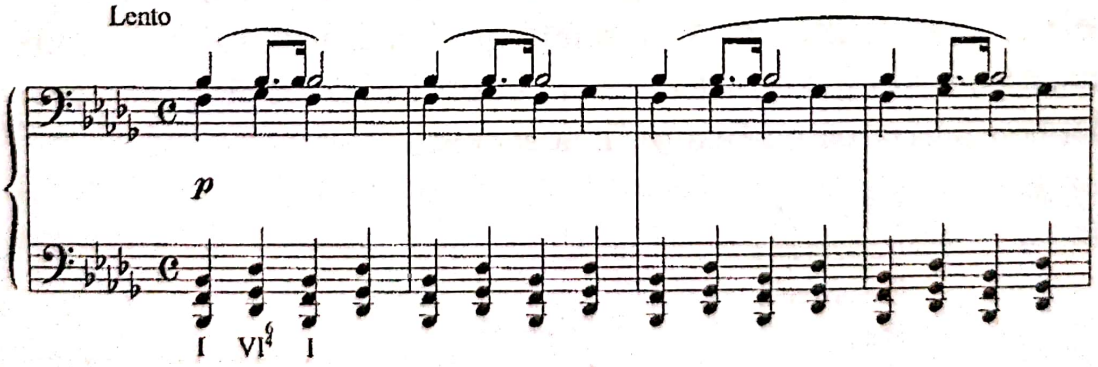
---

[37] A. Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien poète*, Editura Breitkopf & Härtel, Leipzig, (f. a.), p. 329.

Scanned with OKEN Scanner

manifestare a durerii. Partea cea mai frumoasă pare a fi cea redusă la două voci, o parte mediană în intensitate scăzută şi cuvinte puţine şi totodată de o expresivitate melodică, sugerând parcă o durere incomensurabilă. Primele 4 măsuri din lucrare dezvăluie întreaga semnificaţie a Marşului funebru. Acestea au un efect psihologic dublu (aşteptare, tensiune), prin repetarea funcţiilor armonice I - VI 6/4 - I, retoric exprimat prin *anaphora (repetitio),* statornicind o atmosferă funebră. Monotonia liniei melodice este exprimată prin repetarea aceluiaşi sunet (si bemol), *anaphoră dublă,* în valori lungi şi punctate, simbolizând un mers greoi şi trist, corespunzând unei analogii sonore ce exprimă o stare fizică şi sufletească îndoliată.

Pasul repetat al secundei mici în vocile mediane este simbolul durerii, al doliului, din cele mai vechi timpuri. Monotonia liniei melodice parcă întârzie orice mişcare în ciuda durerii acumulate. Această senzaţie artistică este întărită de mişcarea ostinată a cvartsextacordului prezentat în bas, ce fortifică înţelesul purtat.



Scanned with OKEN Scanner

Josnicul

Fiind o prezenţă complementar-negativă a sublimului, josnicul, cu nenumărate implicaţii orientate spre sfera urâtului, rezidă în valorizarea estetică a fenomenelor nimicniciei deformate şi ordinare. Josnicul ca şi categorie opusă a sublimului, după sistemul de axă grotesc-transcendental amintit mai sus, comportă în sine, dacă nu în totalitate măcar într-o bună măsură, caracteristicile sublimului în mod opus şi negativ. Această valoare estetică negativă cunoaşte o descriere mai detaliată în lucrarea *O estetică a urâtului* a lui Rosenkranz. Josnicul, în calitatea sa de contra-pol al valorii estetice a sublimului, a cunoscut de-a lungul istoriei o serie de sintagme opozabile precum: *frumosul* (Kant, Burke), *grotescul* (V. Hugo), *ordinarul* (Rosenkrantz), *comicul* (Cernîşevski) etc.

Estetica modernă însă, contrapune sintagmei sublimului *josnicul,* ca o categorie antinomic-negativă. Dacă conceptul de sublim conţine semnificaţia superiorităţii faţă de *comun* şi *obişnuit*, josnicul semnifică degradarea acestora.

Ordonarea categorială a lui Rosenkrantz prezintă o concepţie de derivare a noţiunilor valorizator-estetice într-o configurare cvasi-sistemică. Acesta prezintă un sistem bine rânduit de calităţi intercategoriale ale urâtului, înglobând şi pe cele ale josnicului, ca o varietate graduală a urâtului. Redăm în cele de mai jos un fragment al cuprinsului lucrării sale, credem, suficient de edificator în acest sens.

I. ORDINARUL
- 4 Meschinul
- 5 Slăbiciunea
- 6. **Josnicul** (s.n.)
  - a. Obişnuitul
  - b. Întâmplătorul şi arbitrarul — 39 barocul
  - c. Inevoluatul — 40 bizarul

Scanned with OKEN Scanner

41 grotescul
42 obscenul
43 brutalul
44 cruzimea
45 constrângerea psihică
46 frivolul etc.

Valoarea estetică a josnicului se prezintă cu precădere în funcţia sa contrastantă faţă de evidenţierea grandorii şi măreţiei sublimului, dar cunoaşte şi prezenţe de sinestătătoare cu funcţie pilduitoare în sens negativ, în vederea trezirii sentimentelor însoţitoare împotriva acestuia. Asemeni sublimului, acţiunea josnicului este fulgerătoare prin excesul conţinutului său, determinată de acumulările cantitative în raportul real-ideal.

Dacă La Bruyère « încearcă o anumită nelinişte în faţa sublimului »,[38] aceeaşi nelinişte o încercăm şi în faţa josnicului romantic. Tratat de Wundt ca şi derivat al urâtului în cadrul categoriilor estetice, acesta este prezentat ca fenomen provocator al sentimentelor de *dispreţ* şi de *groază*.[39]

Deşi în artă, în general, valoarea estetică a josnicului se asociază cu cea a urâtului, putem fi martori şi la asocierea trăsăturilor josnice cu unele comice, frumoase, sublime sau tragice (precum figurile lui Falstaff, Sancho Panza etc.).

Tratând iregularităţile şi disproporţiile găsibile în sublim, Hegel, dar mai cu seamă V. Hugo tratează natura acestuia, la care « participă toate categoriile estetice de îndată ce manifestările acestora ating limitele excesului; V. Hugo opune

---

[38] E. Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 46.

[39] În *Esztétikai kislexikon* (Mic lexicon de estetică), Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

sublimul nu frumosului ci grotescului - distinct totuşi de urât - care e înrudit cu sublimul prin excesiv şi iregularitate ».[40]

Josnicul poate să se prezinte ca o valoare negativă a incomensurabilului, nesupunere la anumite constrângeri formale şi poate fi în relaţie cu dispoziţiile cele mai abisale ale conştiinţei. Prin negarea măsurii raţionale, morale, umane are caracter negativ, ce poate avea manifestări hiperbolizate în arta romantică (şi nu numai), printr-o comunicare secretă a conştiinţelor estetice cu *miracolul infernului.*

Josnicul prezent în artă se manifestă cel mai concludent în retorica plastică conferită de Picasso în tabloul *Guernica*, ca moment al suferinţei umane, precum şi în lucrarea *Hiroşima* de Penderecki, în piesele lui Strindberg sau chiar în figura lui *Jago* de Shakespeare.

Josnicul este promovat prin valorile intercategoriale de: *respingător, repulsiv, sinistru, groaznic, hidos, luciferic, satanic, mefistofelic, demonic* etc., chemând la existenţă capodopere pianistice ca : *Poème satanique op. 36* de Scriabin, *Scarbo* din ciclul *Gaspard de la nuit* de Ravel sau în unele lucrări pentru pian de Liszt asupra cărora vom reveni.

b) Unirea grotescului cu sublimul[41]

În sensibilizarea valorilor estetice prin procedee retorice romantice, o problemă distinctă o constituie cea a grotescului şi sublimului. V. Hugo, acel *spiritus rector*, adică teoreticianul printre cei mai de seamă ai romantismului, remarcă prezenţa şi manifestarea grotescului în arta romantică, în mod special în forma sa directă: Comedia. Dar pentru că în pro-

[40] E. Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 47.
[41] după V. Hugo.

Scanned with OKEN Scanner

gramatismul romantic o notă distinctă era ruptura de trecutul clasic, se impunea o tipologie contrastantă pentru sublim, descoperit şi propagat de V. Hugo prin grotesc. Prezenţa acestuia este salutată de Hugo când afirmă « că din fecunda împreunare a tipului grotesc cu tipul sublim se naşte geniul modern atât de complex, atât de felurit în înfăţişările sale, atât de nesecat în creaţiile sale şi, prin aceasta, într-un contrast hotărât cu uniforma simplitate a geniului antic».[42]

Acest fenomen îi serveşte drept argument în distingerea deosebirilor dintre arta modernă (romantică) şi cea antică (clasică). Dar prezenţa grotescului în romantism îşi are rădăcinile în arta antică, aşa cum remarca şi V. Hugo că « nimic nu se naşte fără rădăcini ».[43] Chiar dacă tritonii, satirii, ciclopii, sirenele, fúriile, parcele, harpiile sunt figuri groteşti « se simte însă că această categorie a artei este încă în faza copilăriei ».[44] Grotescul antic pare a fi ascuns şi lipsit de îndrăzneală, ce-l face să treacă mai puţin spectaculos decât în epoca modernă când primeşte unele dimensiuni incomensurabile.

Configurând laturile negative ale spiritualităţii umane, grotescul determină în plan semantic tot ce este diform şi oribil, înspăimântător şi hidos, atât de plastic evocat de « geniul aprig al lui Dante şi a lui Milton ».[45] Manifestând o atitudine substituentă, geniul modern-romantic înlocuieşte pe uriaşi cu pitici, pe ciclopi cu gnomi. Trecând din lumea ideală în cea reală, arta acestei perioade aşa-zis moderne, după Hugo, va zămisli personaje precum Crispin, Arlechino, Scaramouche,

---

[42] V.Hugo, *Prefaţa la Cromwell*, în *Arte poetice - Romantismul*, Editura Univers, Bcureşti, 1982, p. 287.
[43] *Ibidem.*
[44] *Idem*, p. 288.
[45] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

acele « rânjinde siluete ale omului »,[46] sau pe Sganarelle zburdând în jurul lui Don Juan sau pe Mefisto târându-se în jurul lui Faust.

Devenit element de contrast al sublimului, grotescul pare a-şi ocupa locul de « cel mai bogat izvor pe care natura îl poate oferi artei ».[47] Sublimul, înfăţişând sufletul *purificat de către morala creştină,* va fi aşezat de artistul romantic faţă în faţă cu grotescul, jucând « rolul bestiei umane ».[48] Dacă sublimul va configura valoric-estetic tiparul feminităţii *Julietei, Desdemonei* sau *Ofeliei,* grotescul îl va „încorona" din acelaşi punct de vedere pe *Jago, Tartuffe, Basile, Polonius, Harpagon, Bartholo, Falstaff, Scapin, Figaro.*

Modernitatea romantică acordă grotescului putere de formare şi reprezentare a patimilor, viciilor, crimelor, ridicolului, într-un cuvânt a tuturor infirmităţilor şi urâţeniilor vieţii umane. Chiar dacă după Hugo « frumosul are o singură înfăţişare; urâtul o mie »,[49] urâtul în sine nu poate realiza decât o conturare vagă a disocierilor ideatice ale conţinutului estetic. Sunt necesare toate celelalte forme valorice, aşa numitele intercategorii estetice, pe care arta romantică le-a înmulţit şi amplificat într-o manieră expresiv-semantică şi poetico-retorică, configurând şi plasticizând conţinutul estetic al operelor de artă. Dar revenind la părerile lui Hugo, totul demonstrează « alianţa intimă dintre grotesc şi frumos »[50] (sublim), căci de la artă, grotescul trece la arhitectură (vezi portalurile catedralelor gotice împodobite cu figuri groteşti), la moravuri (prin bufonii şi măscăricii de curte), în legi, în

---

[46] *Idem,* p. 289.
[47] *Idem,* p. 290
[48] *Idem,* p. 291.
[49] *Ibidem.*
[50] *Idem,* p. 293

Scanned with OKEN Scanner

instituţiile Evului mediu, în biserică (prin procesiunile adeseori cu tentă grotescă) etc.

Deasemeni trebuie menţionată ideea romantică nefondată, de-a asocia grotescul comicului, sau « că în devenirea sa valorică ar iniţia doar sfera ridicolului »[51] căci, precum se poate vedea din analiza valorilor pe axa grotesc-transcendental-ului, « grotescul are perspective semantice nelimitate de-a deveni valoare estetică în câmp ».[52]

[51] Şt.Angi, *Prelegeri de estetică muzicală,* vol I, tom 2, ed. cit., p. 225.
[52] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

3. Interferențe valorice lisztiene

a) Introducere

Prin procedeul încetățenit al adjectivării unor substantive comune sau chiar proprii (Dante, Faust), sunt adoptate de practica estetică configurări noționale ale cunoașterii, trăirii și expresivității artistice, ce definesc valoric sau valorizator actul artistic sub forma unor intercategorii estetice simple sau complexe.

Pe plan muzical, curentul artistic romantic, recunoscut ca demolator de granițe în numeroase privințe față de stilurile anterioare, a introdus în practica esteticii muzicale unele formulări intercategoriale, preluate din opere aparținând altor ramuri artistice. Totodată opere literare valoroase, intrate odată în circuitul universal al bunurilor artistice s-au ancorat în conștiințele sensibile fie prin modelul autorului (Dante - dantesc), fie prin modelul eroilor (Faust - faustic, Mefisto - mefistofelic). Nici domeniul mitologic n-a fost exceptat de romantici și apoi de postromantici, prin adoptarea unor valori legate de : *demonic, macabru, diabolic, fantomatic, caricatural, tragicomic*, mai târziu : *satanic, sarcastic, transcendental* etc.

Personalitate cu un orizont larg și o sensibilitate tipic romantică, Franz Liszt a compus lucrări muzicale inspirate nu numai din artele plastice, ca de exemplu picturile lui Rafael (*Sposalizio* - Logodna Fecioarei) sau sculpturile lui Michelangelo (*Il Pensieroso* - Gânditorul), dar și din literatură cum ar fi creația lui Dante, Petrarca (*Sonete*) sau Goethe (*Faust*). Amintim în acest sens lucrările pentru pian: *Sonata Dante (Après une lecture du Dante), Parafrazele după sonetele 47,*

Scanned with OKEN Scanner

104 şi *123* de Petrarca, *Simfonia Faust, Sonata în si minor, Valsurile Mefisto, Simfonia Dante* etc.

În aceste lucrări (şi nu numai), Liszt a exprimat prin programatismul său, nu atât programul operelor inspiratoare, cât mai cu seamă idealul generat de acestea în sufletul său. Realul propriu al operelor inspiratoare s-a metamorfozat propriu-zis prin eul artistic al lui Liszt în real virtual, ca apoi să se concretizeze în lucrările respective. Singularitatea *lecturii* lui Dante (care ne vine greu să credem că nu era vorba de *Divina Commedia*) se contopeşte în spiritualitatea creatoare a lui Liszt, prin prezenţa diferiţilor tropi şi se concretizează în opusul recunoscut universal al *Sonatei* şi apoi a *Simfoniei Dante* (1837/ 49, 1855-56).

Lanţul epistemic al generalizării artistice în cazul creaţiei lisztiene (şi nu numai), se prezintă după următoarea schemă :

SINGULAR ——> PARTICULAR <———>UNIVERSAL[53]

În cazul de mai sus, caracterul universal are dublu sens căci, pe de-o parte revine dinspre operele artistice inspiratoare, pe de altă parte se îndreaptă dinspre compozitor ca şi creaţie nouă cu valoare universală. Acest complex relaţional al raportului semnificant / semnificat scot în evidenţă caracteristicile retorice extrinseci şi intrinseci sau quasi-intrinseci ale actului creator lisztian, ce au la bază programele de *impresie* conotate în titluri. « Dacă , aşadar, clasicul înţelege lumea ca un întreg statornic şi închegat de raporturi coexistenţiale, romanticul o proiectează în timp şi o resimte ca un total fluent, ca un ansamblu de relaţii de succesiune. Filozofia romantică introduce astfel un element destul de rar în trecutul cu-

---

[53] Şt. Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol II, tom 1,ed. cit., p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

getării omeneşti şi anume reprezentarea lumii ca *devenire*. (*s. n.*) [...] Dar această proiecţie în succesiv o întâmpinăm [...] şi în propriul fel de a se intui al individualităţii romantice. Dacă astfel omul clasic se simţea ca o structură închegată [...], individualitatea romantică se resimte fluentă şi fără formă precisă. Omul romantic nici nu se menţine într-o formă oarecare, ci doreşte necontenit să-şi schimbe forma şi să le îmbrăţişeze pe toate. Idealul de cultură al romanticului este acel *universalism*, pe care Fr. Schlegel îl recunoaşte cu limpezime scriind : „ Un om cu adevărat liber şi instruit trebuie să se poată acorda după voie, filozofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, aşa cum putem acorda un instrument în orice timp şi în orice grad" ».[54]

Din citatul de mai sus, tendinţa de universalitate, de cuprindere de către creatorii romantici al « tot »-ului, este nota distictă şi în cazul lui Liszt, alături de dorinţa sa de autodepăşire continuă prin elaborări simfonice ale unor creaţii pentru pian (a se vedea în acest sens *Sonata Dante* apoi elaborarea programului în *Simfonia Dante* sau *Sonata în si minor* şi apoi *Simfonia Faust*).

Prin sintagma *dantescă*, ce le caracterizează pe primele două, iar *fausticul*, pe celelate două, devenite valori intercategorial-estetice, asistăm dealtfel la o anumită tipizare caracterologică şi atitudinală transfigurată muzical în raport cu lumea, cu viaţa, cu ceilalţi oameni, trăsături devenite în decursul practicii artistice, ca modele, tipare cu structură laxă dar semantică concretă.

Dacă ar fi să privim în ansamblu creaţia lisztiană pentru pian, putem susţine fără a greşi, că asistăm la o prezenţă şi proporţie definitorie a intonaţiilor tipice (cvarte mărite, cvinte micşorate, septime micşorate, acorduri mărite etc.) în care se

---

[54] T. Vianu, *Opere*, vol. 9, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 80-81.

Scanned with OKEN Scanner

pot evidenţia *fiecare moment din ternarul epistemic : singular - particular - universal.*

În cele ce urmează, demersul nostru analitic se va axa pe următoarele formulări intercategorial-estetice tipic romantice, cu preponderenţă manifeste în creaţia lisztiană precum: *fausticul, mefistofelicul şi demonicul, dantescul, transcendentalul şi macabrul.*

b) Fausticul

Creaţia muzicală lisztiană, atotcuprinzătoare ca genuri şi surse de inspiraţie, oferă câmp de manifestare unor intercategorii estetice dintre cele mai variate şi complexe, la fel de complexe precum a fost şi personalitatea însăşi a compozitorului.

Creaţia goetheană, cunoscută şi însuşită temeinic de Liszt, şi-a imprimat amprenta sa în arta romantismului printre altele şi prin întreaga personalitate şi acţiune dramatică a eroului Faust. El este prezent şi ca element programatic, dar în sufletul uman romantic Faust devine prototipul ideatic al omului desăvârşit şi învingător în faţa încercărilor răului. Prin dimensiunile materialului său concentrat, din capodopera goetheană, *Faust* parcă consumă întreaga « substanţă a vieţii poetului [căci] lumea este atât de mare şi bogată şi viaţa atât de variată, încât niciodată nu vor lipsi prilejurile pentru poezie ».[55]

Trăsăturile personalităţii lui Faust, deosebit de complexe, cuprinzând printre altele şi expresia curentului *Sturm und Drang*, pot fi privite în mod sintetic şi pot fi catalogate astfel : Faust a fost un personaj imposibil de mulţumit de nimeni şi nimic, un om plin de voinţă şi dorinţă de avântare spre infinit,

---

[55] T.Vianu, *idem*, p. 170-171.

Scanned with OKEN Scanner

mânat fiind de dorința cuprinderii întregului univers. După întâlnirea sa cu Elena, îi crește dorința de acțiune, dar în același timp se resimte sentimentul romantic al vieții presărate de nostalgie, de dorul trecutului și de aspirația spre viitor. Totodată Faust mai întrunește și calitatea ambițioasă a folosirii cunoașterii cu scopul autoafirmării sale ca om nou, ca persoană însetată de cunoaștere și ca individ care, după numeroase dezamăgiri poate ieși la viață implicându-se pe drumul modernității.

Convorbirea lui Dumnezeu cu Mefisto în cer, ca prolog al lucrării, « stabilesc cadrul și condiția tragediei ».[56] Personajul Mefisto va constitui celălalt pol al dramei, concentrând în structura sa caracterologică o serie de trăsături asupra cărora vom reveni la momentul mefistofelic.

Mefistofel

Ilustrație de Eugène Delacroix pentru poemul Faust de Goethe

[56] T. Vianu, *op. cit.*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi soarta eroului principal priveşte decizia Cerului, condiţiile, împrejurările şi posibilităţile Terrei conduc la deznodământul final, realizând în majoritatea episoadelor o inegalabilă « imixtiune a epicului în dramatic ».[57] Figura legendară a lui Faust, având rădăcini încă în secolul al XVI-lea, (Christofer Marlowe, apoi mai târziu, Lessing, Lehnau etc.), în varianta goetheană se prezintă afişată în faţa enigmei cunoaşterii lumii. Trecând treptele încercărilor, se conturează încetul cu încetul, purificarea unui caracter uman în căutarea sensului existenţei, sau cu alte cuvinte a *iluziei nemuririi.*

Poemul în forma sa definitivă, propagă ideea mântuirii lui Faust şi nu a pieirii lui, iar în pactul său cu Mefisto « Faust consimte să-şi piardă sufletul dacă noua sa călăuză prin viaţă, îi va procura o clipă încărcată de atâta plăcere, încât acel care a râvnit-o şi nu a putut-o găsi nici în studiul zadarnic al ştiinţelor, nici în evocarea magică a spiritelor superioare, să-i spună : *întârzie puţin, eşti atât de frumoasă* ».[58]

Încrederea anticipată a Atotputernicului, acordată lui Faust, o putem considera a fi încrederea acordată şi în valoarea morală a fiinţei create, a omului. Faptul că Mefisto va reuşi să desfinţeze starea de echilibru în favoarea sa, prin piedicile, obstacolele puse la cale, rămâne latura atractivă a poemului dramatic, ce mai degrabă necesită citire şi meditaţie asupra ei, decât o vizionare scenică. Numai scurgerea vremii în clepsidra vieţii lui Goethe, a epocii în transformare şi a forţelor istorice în schimbare, pot aduce un răspuns asupra problemelor existenţei, tot aşa cum, numai în amurgul vieţii sale poate Faust să pronunţe cuvintele mult aşteptate, pe care de data aceasta, « nu le adresează [...] unei clipe prezente, ci

---

[57] *Idem*, p. 172.
[58] *Idem*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

unei viziuni de viitor şi Dumnezeu crede că poate mântui pe acela care n-a încetat niciodată să năzuiască ».[59]

Stoicismul şi ardoarea cu care se avântă Faust pe drumul cunoaşterii, devine model al omului romantic, a configurării moralei sale civice şi religioase deopotrivă. Deoarece « criteriul moral trebuie să rămână imanent vieţii sufleteşti »,[60] se impune criteriul spontaneităţii morale a omului şi nu a condiţiilor constrângătoare. Astfel filozofia lui J. J. Rousseau îmbrăţişează întreaga artă romantică, căreia i se mai adaugă şi calificarea tipic-romantică a valorii frumosului, ce s-a considerat a fi « sinteza ideii cu materia, spiritul strălucinând prin sensibil ».[61]

Deşi idealul faustic a avut un puternic impact în societatea de atunci şi cele următoare, prin aşa-numita exemplaritate afişată de Goethe, totuşi înclinăm să credem că acest ideal pare a fi modelat după un tipic cotidian obişnuit. Toate calităţile sau defectele întrunite sunt menţinute în idealul uman pe care romanticii au încercat să-l impună ca model civilizator, ca noutate, ca tipar al omului nou, conştient de propriile-i fapte. Devenit model, poemul Faust este îmbrăţişat şi ca element programatic de către numeroşi artişti ai vremii, prin multiplicitatea aspectologică, oferind un palpitant subiect : în literatură - Lessing, Lehnau, în muzică:

- Walter – opera *Doctor Faust* (1797)
- Schubert – liedul *Gretchen am Spinnrade* (1814)
- Spohr – opera *Faust* (1817)
- Berlioz – lucrarea pentru orchestră *Huit scènes de Faust op. 1* (1829)

---

[59] *Ibidem*.
[60] *Idem*, p. 176.
[61] *Idem*, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

- L. A. Bertin – opera *Fausto* (1831)
- Wagner – *7 Compoziţii pentru Faustul lui Goethe, op. 5* (1832)
- F. Mendelssohn – Bartholdy – Cantata corală *Die erste Walpurgisnacht op 60* (1842-1843)
- Berlioz: Legenda dramatică *„Damnaţiunea lui Faust"* (1846)
- Liszt - *Sonata în si minor* pentru pian (1852-53), *Simfonia Faust* (1854)
- Wagner –*Eine Faust Ouverture* (1855)
- Boito – opera *Mefistofele* (1868)
- Gounod – opera *Faust* (1869)
- Hervé – opereta *Le petit Faust* (1869)
- Liszt – *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* (1880-1881)
- transcripţia pentru pian a *Valsului lui Faust* de Gounod
- transcripţia liedului *Gretchen am Spinnrade* de Schubert
- Zöllner – opera *Faust* (1887)

iar mai târziu, în arta cinematografică, sunt de amintit filme din drama lui Goethe, din opera lui Gounod, din romanul lui Klaus Mann (*Mefisto*), din opereta lui Hervé, din nuvela lui Benet, *(Diavolul şi Daniel Webster),*din drama lui Grabbe *(Don Juan şi Faust)*, din piesa lui Marlowe (*Doctor Faustus*), din romanul lui Bulgakov (*Maestrul şi Margareta*) etc.

Conform rigorii tematice, ne vom axa doar pe unele aspecte cu caracter programatic, într-o realizare componistică în manieră extrinsecă - intrinsecă (quasi-intrinsecă) a redării acestei prelucrări tematice de către Liszt în *Simfonia Faust* şi *Sonata în si minor* pentru pian. Ca şi în cazul poetului german, latura filozofică a subiectului şi-a găsit exprimare doar la o vârstă matură, când experienţa unei perioade mai îndelungate a permis lui Liszt- compozitorul să folosească no-

Scanned with OKEN Scanner

ile mijloace de expresie şi forme, capabile în prelucrarea acestei teme fascinante.

Simfonia Faust nu se leagă în mod direct de drama filozofică a lui Goethe. Liszt realizează doar portretizarea spirituală a celor trei personaje principale în fiecare din cele trei părţi ale simfoniei, ce formează cadrul unitar al lucrării. Fără a intra în analiza structurală a lucrării, dorim doar sublinierea câtorva aspecte ce contribuie la formarea valenţelor intercategorial-estetice ale fausticului, aspect încetăţenit din adjectivarea unor substantive, în practica estetică.

Prezentarea lui Faust pare a depăşi cadrul muzicii cu program. Preluarea extrinsecă a vieţii literaturizate (dramatizate) a figurii (a personajului), se axează mai mult pe scopul artistic al exprimării intrinseci sau quasi-intrinseci a frământării interioare a omului luptător şi creator.

În exprimarea caracterului foarte complex uman al lui Faust în manifestările sale tipice, gruparea şi funcţia temelor în partea I-a a *Simfoniei Faust* de Liszt (*Lento assai*, *Allegro agitato* ...) corespund, printr-o gândire şi realizare liberă, regulilor şi structurii formei de sonată. Sentimentul romantic al vieţii ce-şi găseşte o amplă exprimare în arta acestei perioade stilistice, domină sufletul uman, acel *Wehmut* şi *Sehnsucht*, de nostalgie, de dorul trecutului şi cel de aspiraţie către viitor care se constituie într-una din trăsăturile distincte ale caracterului lui Faust.

Gama largă a sentimentelor însoţitoare, precum tandreţea, meditaţia, căutarea pasională, tensiunea şi neliniştea interioară, răzvrătirea până la şovăirea sufletului singuratic către iubire, printr-o manifestare lirică, conduc prin comparaţia retorică şi confruntarea dramatică a celor 4 teme (ale părţii I) la transfigurarea sufletului faustian, exprimat prin

Scanned with OKEN Scanner

procedeul hiperbolizării şi litotizării dinamice, specific lisztiene.

Portretul gingaş, de feminitate pură şi gingaşă a Margaretei din partea a II-a (*Andante soave*), evocând *belcanto*-ul extrem de fin al lui Bellini, este prezentat printr-un procedeu metaforic, expresiv-timbral specific oboiului, într-o asociere simbolică şi timbrală deosebită cu viola.

Completarea trilogiei portretistice cu Mefisto în partea a III-a (*Allegro vivace, ironico*) şi căruia nu i s-a atribuit o temă proprie, considerat ca nefiind o persoană reală ci doar o atitudine de contrast, se configurează în compoziţia lisztiană prin reluarea distorsionată a temelor faustice, deformându-le prin decalajul proporţiilor acestora până la grotesc. Poate acesta este momentul când axa grotesc-transcendentală prezintă comprimarea valorică a fausticului şi a grotescului, evocând râsul mefistofelic în momentele dramatice transformatoare. Ideea existenţei răului în instinctele noastre ascunse, precum şi posibilitatea învingerii acestora va găsi expresie mai târziu în cele 2 portrete bartókiene : *Torsul şi Idealul*, în confruntarea valorică a frumosului cu urâtul (în acest caz - *Torsul*).

Putem presupune că figura faustică, în creuzetul purificator al momentelor dramatice-transformatoare, se autocizelează şi se configurează în forma intercategorial-estetică a *fausticului*, ce gravitează în jurul valorii principale de tragic. Atunci, când în muzica lisztiană tensiunea dinamic-hiperbolizată, exprimată cu mijloace de expresie adecvate ajunge la gradul ei superior, apare momentul *purificator-catarctic* al simfoniei, ca sentiment însoţitor al tragicului. Prin tema elevată a « eternului feminin » (portret ce nu suferă nici o modificare în ultima parte a lucrării) este o prezenţă antitetică amplificată de intervenţia corului cu solo-ul de tenor, ce

Scanned with OKEN Scanner

va anunța esența spirituală a lucrării : « Das ewig Weiblicke zieht uns hinan », proclamând totodată puterea purificatoare și înălțătoare a feminității eterne.

Dacă categoria poeticului servește poezia[62] așa precum tragicul - tragedia sau comicul - comedia, de ce oare nu putem susține că *fausticul* servește lucrările ce îmbrățișează acest subiect poetic ? Mikel Dufrenne ne arată cum : « categoriile estetice nu se distribuie exact după clasificarea artelor; tragedia poate fi tragicomică, iar grațiosul sau grotescul pot fi evocate indiferent de artă. Pe de altă parte, aceste categorii nu pot face obiectul unei estetici pure, la fel de riguroase ca fizica sau metafizica pură. Fiind întemeiate pe sentiment, ele nu pot fi conceptualizate decât aproximativ; fiind manifestate de opere a căror creație este imprevizibilă, ele nu pot fi definitiv inventariate ».[63]

Epoca în care a trăit Goethe a fost dominată de figura omului *sensibil și virtuos* prin atitudinea și dorința sa de perfecționare interioară, asemeni lui Faust, ce trece mereu de prezent, dar parcă neobservând divinul. De aceea « ascensiunea lui Faust în lumina veșnică [...] prin acel *Etern-feminin* [...] este o apoteoză, dar nu o cucerire ».[64]

Această cucerire pare să fi fost realizată și de ce nu, depășită de Liszt, prin limbajul specific *supranoțional* al muzicii.

Configurarea lărgirii modelului dramaturgic al *Simfoniei Faust* cunoaște o viziune asemănătoare și în structurarea

---

[62] Astfel în tabelul pe care-l alcătuiește din ceea ce numește « esențele reflexive » Etienne Souriau fixează un loc precis poeticului, pe care îl situează între elegiac și grațios (*Art et Verité*, Revue philosophique, martie 1933.)

[63] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, p. 248.

[64] T. Vianu, *Opere*, vol. 9, ed. cit., 180.

Scanned with OKEN Scanner

tematică şi programatic – subînţeleasă a *Sonatei în si minor* pentru pian de Liszt. Se poate constata că « obişnuitul antagonism al formei sonată se transpune chiar în sânul grupului principal, ca un fel de conflict lăuntric cu consecinţe dramatice ».[65]

Ca moştenire şi germinaţie a stilului declamatoriu specific beethovenian « motivele secţiunii principale adoptă cele mai distincte facturi pentru a putea sugera opoziţia lor (a funcţiilor tematice - n.n.) ireductibilă. Solidaritatea destinului lor apare însă ca efect al confruntării cu idealul ce le transfigurează ».[66]

Prezentăm un fragment din *Coralul în fa diez major* (*Andante sostenuto*, măsurile 331-347) din secţiunea mediană a lucrării amintite. Acesta este formulat în stilul *belcanto*-ului lui Bellini, cu sens ambiguu, prezentându-se ca tema a treia a sonatei liber concepute, dar şi ca partea a doua a tridimensionalităţii latente.

Retorica lisztiană, de această dată, apelează la o modalitate de exprimare expresivă a spiritului *Etern-Feminin* goethean, prin limbajul supranoţional muzical, într-un mod particular, transfigurându-l într-un coral, ce se prezintă ca un « cânt religios, cuvântul credo-ului, al liniştei totale, când soarta este încredinţată total lui Dumnezeu ».[67]

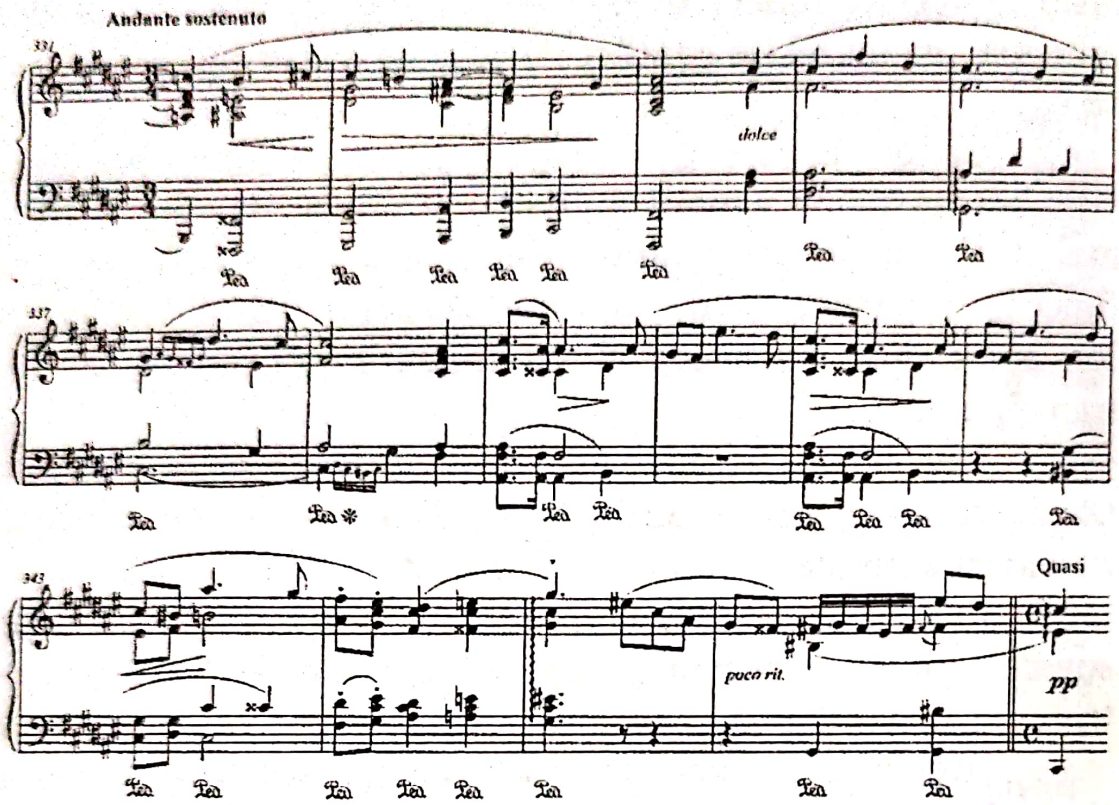
După o interpretare enarmonică retoric exprimată prin *pleonasmus* a vocii superioare a ultimului acord al părţii precedente, *topos*-ul color al fa diez majorului « reliefează o dramaturgie care se bizuie mai ales pe funcţia transformatoare

---

[65] A. Leahu, *Maeştrii claviaturii*, ed. cit., p. 172.
[66] *Ibidem*.
[67] Molnár Antal, *Gyakorlati zeneesztétika* (Estetica muzicală practică), Zeneműkiadó, Buda-pest, 1971, p. 569.

Scanned with OKEN Scanner

a focarului tematic central din tonalitatea extatică fa diez major ».[68]



Suntem martori ai unui deosebit efect retoric, exprimat prin *antithesis (antitheton, contrapositum)*, atât prin expresia muzicală afectivă cât şi a tonalității sau materialului tematic opus. Gradația tensională interioară pe care o realizează Liszt pe parcursul coralului, nu poate fi interpretată decât retoric, prin *saltus duriusculus* - saltul intervalic de septimă, element melodic cu o puternică personalitate, iar momentele abisale sunt încheieri măiestrit concepute, realizate prin procedeul retoric de *groppo*.

---

68 Al. Leahu, *op. cit.*, p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

c) Mefistofelicul şi demonicul

Apariţia mefistofelicului, demonicului şi în general a terminologiei de factură negativă precum satanicul, lucifericul ş.a., îşi au rădăcinile în mai multe surse, credem, pe care concepţia novatoare a romantismului şi-a permis să o reactualizeze. Aşa pot fi enumerate : revitalizarea mistic-teologală a personajelor negative ale Hadesului, a recunoaşterii şi reactualizării dualităţii lumii şi a omului, a lărgirii sferei expresivităţii artistice prin ridicarea răului şi urâtului la rang de valoare estetică etc.

Omul creat « după chipul lui Dumnezeu »[69] era sortit a fi nemuritor asemeni tuturor înaltelor entităţi spirituale, fiind totodată şi purtător al mesianismului şi scânteii divine. Căzând în păcat, atingându-se de ce-i era interzis, el devine cunoscător al Binelui şi al Răului şi muritor în acelaşi timp. « Dar din pomul cunoaşterii Binelui şi Răului să nu mănânci căci în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreşit ».[70]

Prin ambivalenţa spirituală a Binelui şi Răului, omul şi-a creat propriile imagini-simbol ale acestor două tărâmuri sufleteşti. Dacă în tabăra cerească personajele rămân aceleaşi, neschimbate şi bine ierarhizate, în tabăra răului îşi găsesc locul entităţi numeroase şi într-o continuă schimbare cum ar fi : demonii, vârcolacii, dracii, Satan, Lucifer, Ahriman ş.a.. Unele personaje, preluate din mitologia antică, sub diferite

---

[69] Sfânta Scriptură, *Geneza*, 1 : 27.
[70] *Idem*, *Geneza*, 2 : 17.

Scanned with OKEN Scanner

influenţe, s-au demitizat, cum este cazul demonului,[71] intrând în sfera de influenţă a misticii răului.

A vorbi despre problema Răului, era un subiect tabuizat secole la rând. Doar învăţătura creştină oficială avea dreptul să se exprime în acest domeniu. Cu toate acestea, prezenţa Binelui şi Răului erau coexistente de când lumea, într-o raportare antagonică recunoscută, căci altfel cum putea fi apreciat binele dacă cineva n-a cunoscut răul, sau cum putea mulţumi pe cineva lumina dacă nu s-a cutremurat vreodată de întuneric ? (Iată poate, unul din motivele introducerii urâtului în domeniul valorilor estetice ale artei - *n.n.*).

Lucifer,[72] acest înger rebel şi decăzut, după tezele ezoterice, revine în epoca romantică ca pesonaj negativ sau măcar antagonic, în dramaturgia artistică, poetică, muzicală, plastică.

---

[71] « Cuvântul grecesc corespunzător lui genius este daimon. [...] Întocmai cum fac romanii pentru geniu, grecii aduc sacrificii demonului lor, cu prilejul zilelor aniversare. Demonul este totuşi o entitate deosebită de suflet, deoarece unele mărturii literare ni-l arată conducând sufletul omului, după moarte în Hades. [...] Demonul este ... în concepţia lui Socrate dar şi a altora, o putere protectoare şi binefăcătoare, un *agathos daimon*, cum au toţi oamenii, ba chiar şi casele familiale. [...] În sfera de accepţiuni ale demonului apare şi înţelesul de *destin, soartă*. Heraclit încă nota: „Demonul omului este soarta lui". În T.Vianu, *Istoria ideii de geniu, Opere*, vol. 9, ed. cit., pp. 389, 390.

[72] Ca entitate spirituală înaltă, Lucifer apare în momentele de configurare a spiritelor primare, pentru a face legătura între cele două lumi: cerul şi pământul. Primind sarcina vegherii şi îndrumării sufletelor umane nounăscute, Lucifer se revoltă mânat de trufia propriului eu, de dorinţa sa de putere şi egoismul său uriaş. Prin atitudinea sa de oponent în procesul creaţiei Divine, el s-a autoexpulzat, decăzând din ierarhia spiritelor înalte primare. Împietrit în atitudinea sa, el devine călăuza spirituală a falşilor profeţi şi ai practicanţilor magiei negre. Din aceste trăsături negative, înmugurite pe solul păcatului, s-au molipsit şi spiritele umane pe căile idealurilor strâmbe. În Molnár Edit, *Az Úr Evangéliuma* (Evanghelia Domnului), vol. I, Neotipp Kiadó, Szombathely, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

Lucifericul - conform etimologiei cuvântului - exprimă strălucire, iar conform definițiilor ezoterice exprimă spiritualitate înaltă a unei entități angelice rebele și decăzute.

Indiferent de punctul de vedere abordat, Lucifer sau chiar Mefisto sunt recunoscuți de artiștii romantici ca personaje inteligente dar cu un comportament ostil omului și care-l pot influența pe acesta în faptele sau gândurile sale. Tot evantaiul atitudinal al omului față de Mefisto sau Lucifer, față de entitatea negativă, indiferent de ce nume poartă, depinde de puterea acestuia (a omului) de-a învinge înclinațiile și tendințele negative : mefistofelice, demonice, luciferice, etc. - strălucitoare dar lipsite de conținut sau având un conținut negativ. Fiind valori estetice intercategoriale cu conotații negative, ele sunt plasate pe axa Grotesc- Transcendental, în partea stângă sub axă, în perimetrul de acțiune a categoriei Josnicului. Prin acumulările cantitative conținute în raportul real/ideal, aceste intercategorii sunt purtătoarele unor sentimente precum : *groaza, deznădejdea* sau *melancolia*.

Apariția răului în arta romantică își găsește motivarea prin căutarea de către artiștii acestei epoci a elementului de contrast, indispensabil în creația lor conform artei poetice romantice. Romantismul acreditând starea dramatică a omului prin recunoașterea asperităților ostile, aflate în antagonism acerb, ajunge în numeroase cazuri la hiperbolizări ale imaginilor contradictorii - contrastante artistic - de : bine/rău, frumos/urât, sublim/josnic, amplificându-le uneori până la exacerbarea lor în tragic.

Mefistofelicul, demonicul, lucifericul, satanicul ... ca moduri de cunoaștere a existenței contradictorii (contrastante), devin în arta romantică filon valoric al unor opere de artă, depășind simbolica unui programatism ambigu. Tendințele asociative sunt îmbrățișate de artiștii romantici. Nu

Scanned with OKEN Scanner

întâmplător se poate afirma despre Liszt, de exemplu, că «dorea ca muzica să fie cât mai încărcată de semnificații, să comunice cât mai multe sensuri, gânduri, sentimente, idealuri»,[73] într-un cuvânt: asocieri ideatice.

Printre conflictele romantice trebuie amintit cel de omlume, din care vor rezulta sentimente dintre cele mai bizare precum : « învingerea, sfâşierea, bravada evaziunea etc. ».[74] Mefistofelicul, demonicul, lucifericul, satanicul - aceste principii ale răului - după expresia lui T.Vianu, apar la început în literatură : în satanismul şi demonismul byronian (*Corsarul*) sau lucifericul miltonian, ca apoi să se generalizeze şi în celelate ramuri artistice precum în muzică: mefistofelicul lisztian. Titanismul deasemeni, ca trăsătură a artei romantice, conține în sine o notă demonică devenind astfel « simbolul cel mai expresiv al răzvrătirii».[75] Baudelaire pronunțându-se despre demon « înțelege firește nu ceea ce înțelege mentalitatea teologală superstițioasă, ci tot ceea ce se opune nevoii de certitudine şi armonie, însoțind ca o umbră toate speranțele şi planurile noastre».[76]

Dacă apelăm la sinonimia terminologică, atunci *lucifericul* şi *demonicul* se situează pe acelaşi palier al semanticii sintagmelor.[77] *Demonicul* mai poate desemna, conform sinonimiei aceleiaşi surse şi *drăcescul, diabolicul, satanicul, lucifericul*, pe când *mefistofelicul* este sinonim, în schimb, cu *diabolicul, sarcasticul* şi *perfidul*. Aceste exponente ale răului sunt chemate în ajutor de artiştii romantici şi de estetica aces-

---

[73] Th.Bălan, *Liszt*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963, p. 342.
[74] Vera Călin, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 110.
[75] *Idem*, p. 119.
[76] Ch. Baudelaire, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime*. Prefața de G. Bălan, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. XXII.
[77] F. Marcu - C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

tei perioade, spre a întregi - ca elemente contrastante - paleta asociativă, a îmbogăţirii situaţiilor, temelor, atitudinilor şi conţinutului semantic şi retoric al operelor de artă. Nu degeaba afirma Baudelaire în *Reflecţii asupra câtorva din contemporanii mei* că « Luciferul latent se află în oricare inimă omenească ».[78]

Odată cu capodopera sa *Faust*, Goethe ne face cunoscut un personaj contradictoriu şi plin de « calităţi » negative. Mefisto excelează prin naivitatea şi nimicnicia sa, dar în acelaşi timp, mânat de dorinţa ademenirii omului către păcat, se simte bine doar când poate pune stăpânire pe sufletul cuiva. Abătând pe om de la năzuinţele sale spre bine, aşteaptă cu înfrigurare cuvintele de abdicare ale lui Faust : *Întârzie puţin, eşti atât de frumoasă.*

Ne aflăm, aşadar, în prezenţa dualităţii artei, ca o reminiscenţă « fatală a dualităţii omului », lucru intuit de Beethoven când « a început să răscolească lumile de melancolie şi deznădejde incurabilă îngrămădite ca norii pe cerul interior al omului » sau Wagner când uluieşte prin « cunoaşterea absolută a părţii diabolice din om ».[79]

Liszt şi V. Hugo au observat de la început necesitatea contrastelor în operele de artă, menite a « sublinia anumite momente importante, să exagereze, să valorifice contraste, dar să nu depăşească limita, care era aceea a transformării unei sublinieri în caricatură ».[80] Operarea cu aceste exagerări reprezenta pentru compozitorul Liszt crearea unor tensiuni dramatice cu răsfrângere uneori şi asupra esenţei interpretative. Recunoscând uşurinţa redării muzicale a stărilor încordate, în defavoarea celor de linişte şi echilibru sufletesc, motivează apelul

---

[78] Ch. Baudelaire, *op. cit., Prefaţa*, p. XXIII.
[79] *Idem*, p. XXIII, XXV.
[80] Th. Bălan, *Liszt*, ed. cit., p. 300.

Scanned with OKEN Scanner

compozitorului la situaţii complicate sub aspect psihologic, încordări ale sentimentelor opuse, în abordarea unor programe complexe precum *mefistofelicul, fausticul, demonicul* şi altele.

Chiar dacă recunoaşte tenta simbolică a denumirilor folosite în *Teoria cunoaşterii* de : *cunoaştere paradisiacă* şi *cunoaştere luciferică*, T. Vianu afirmă că în ambele cazuri « le-am denumit ... în deplină conştiinţă că ne găsim în faţa unor porţi dincolo de care începe mitul. [Dacă cunoaşterea paradisiacă este asemuită] impresiei de linişte nepământeană [aproape de] lumea graţiei, [cea luciferică conferă] impresia de blestemată măreţie [făcând-o] părtaşe la nu ştim ce mare tragedie ».[81]

În consecinţă, acreditarea sintagmelor de mefistofelic, luciferic, demonic, satanic etc. ca valori intercategorial-estetice, este pe deplin motivată de prezenţa lor ca program într-o serie de lucrări muzicale precum : Liszt - *Valsurile Mefisto*, Scriabin - *Poemul satanic*, Prokofiev - *Sarcasme* şi altele.

Din lucrările lisztiene cunoscute sub titulatura de *Mefisto-Vals*, literatura de specialitate cunoaşte patru variante[82] (*Mefisto-Vals* 1 şi 2, care sunt transcripţii ale propriilor lucrări - 1859-60, 1881, *Mefisto-Vals 3* -1883 şi *Mefisto-Vals 4* - 1885, care este o *Bagatelă fără tonalitate*). Fiind preocupat de interferenţele valorice dintre ramurile artistice, Liszt apelează în cadrul *relatum*-ului de dans şi la transpunerea programului Mefisto într-un alt gen de dans : *Polca-Mefisto* (1883). În aceste lucrări pianistice, tematica mefistofelică se conturează ca o modalitate programatică ce se metamor-fozează estetic în valoare intercategorială.

---

[81] T. Vianu, *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 436.

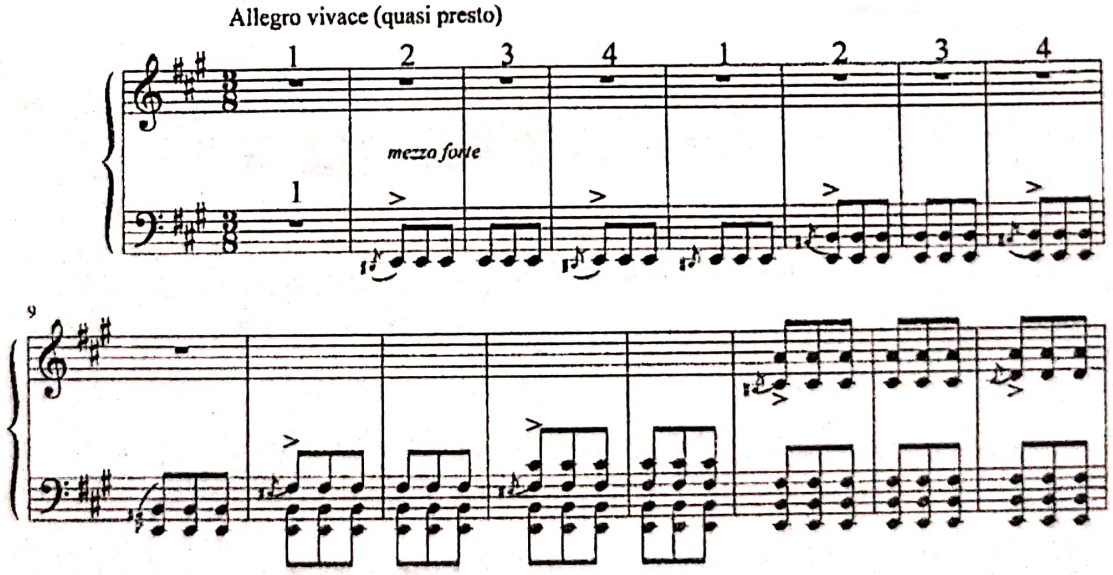
[82] Brockhaus Riemann, *Zenei Lexikon*, vol. 1-3, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 1984, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Mefistofelicul, demonicul, lucifericul, diabolicul, satanicul sunt existenţe ale « principiului metafizic al răului »[83] servind mai mult ca elemente contrastante imanente, ca factori de opoziţie, de subversiune decât personificarea ideii negative din titlul programatic.

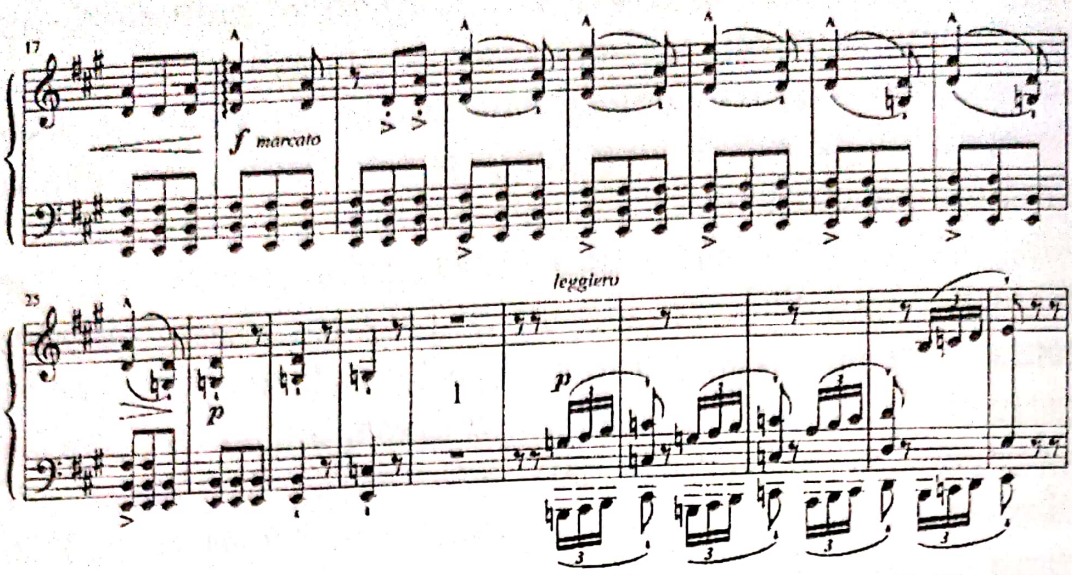
Celebrul *Mefisto-Vals* (1881) intrat în repertoriul artei pianistice mondiale, are la bază un program abstract-negativ şi totuşi personificat : tema faustică a lui Lehnau. Atitudinea negativ-mefistofelică nu este cea a răzvrătirii ci una etică, de ademenire a fetei din cârciuma ţărănească prin vraja sunetului viorii şi a muzicii. Valsul dezvăluie *relatum*-ul coregrafic al dansului din secolul al XVIII-lea într-o redare hiperbolizată.

După prima măsură de pauză generală (*aposiopesis*), basul ostinat rapid (*Allegro vivace quasi presto*) introduce lucrarea, sugerând acordajul instrumentelor tarafului din cârciuma ţărănească. După o repetiţie succesivă în ascensiune treptată (*auxesis, incrementum*) a suprapunerii intervalelor de cvinte şi sextă, hiperbolizarea dinamică crează *climax*-ul ce se litotizează dinamic subit, urmat de un *abruptio*.

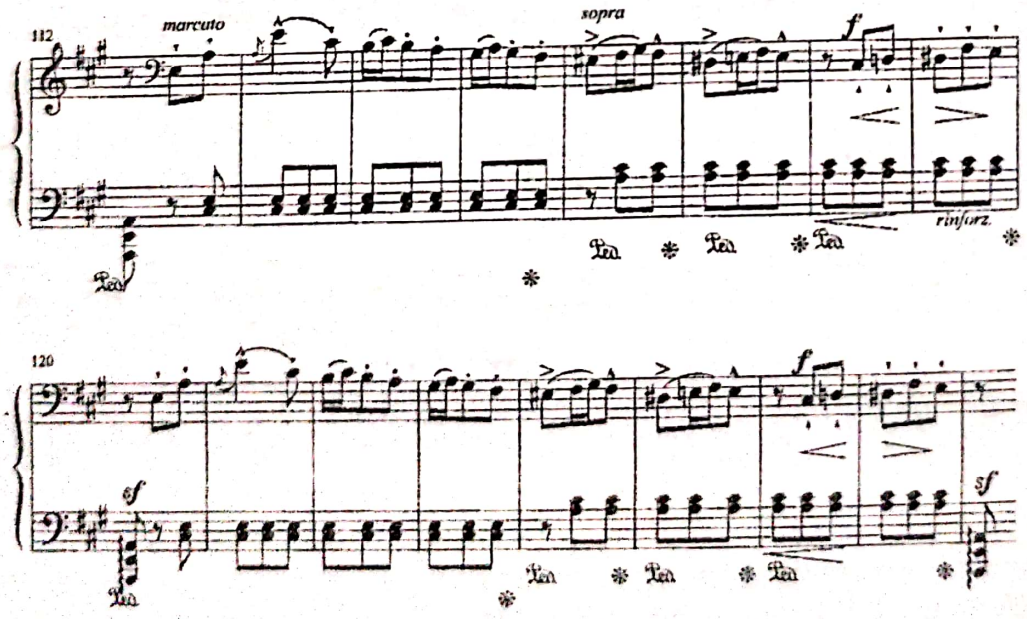


[83] T.Vianu, *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 218.

Scanned with OKEN Scanner

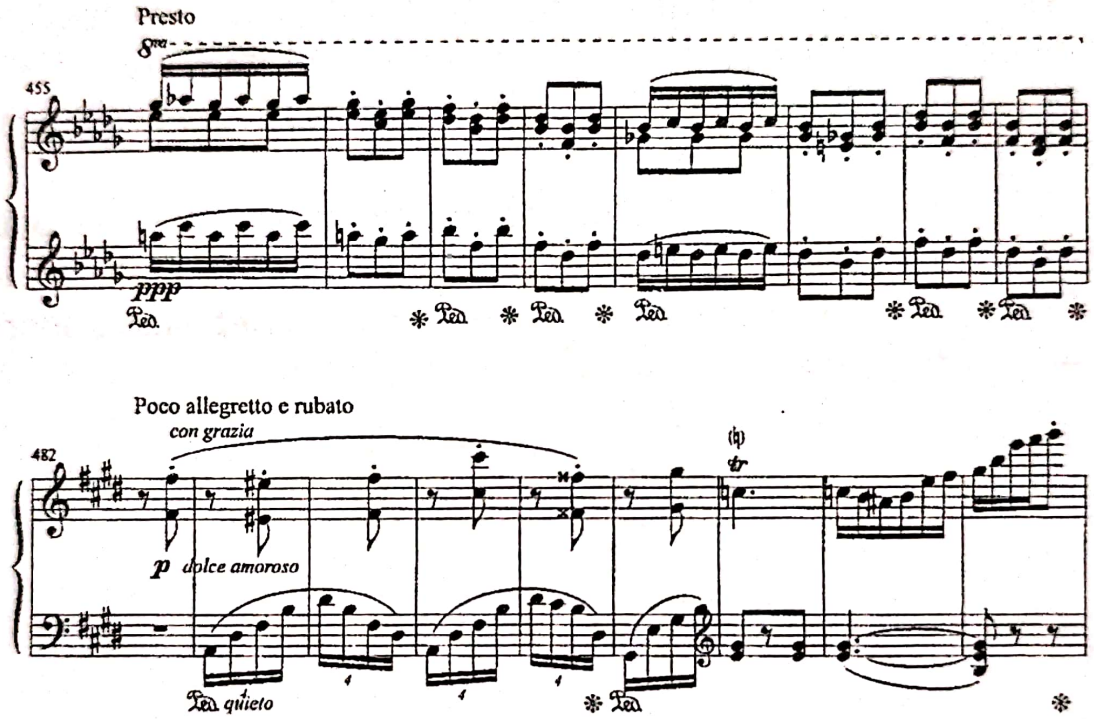


Valorile estetice de tip romantic sunt sensibilizate pe parcursul lucrării prin diferite procedee retorice, specifice scriiturii şi tehnicii pianistice cu scopul cert al redării sensului dorit. Tema *mefistofelică* este exprimată prin interpretarea ritmată în marcato a unei figuraţii melodice ce ne aminteşte de figura retorică barocă de *groppo* şi a imaginii acestuia în oglindă, de data aceasta modificată ritmic, acompaniată de duble terţe în *repetitio* ostinat al basului.



Scanned with OKEN Scanner

Râsul mefistofelic este prezentat muzical printr-o ingenioasă soluţie pianistică, realizată prin *trillo*, într-o structură de note duble, într-un tempo rapid (*Presto*), cu sonoritate litotizată dinamic (ppp). Dar acest râs îl mai auzim şi prin alternarea a două sunete adiacente (*trillo*) urmate de un lanţ arpegiat ascendent în *piano dolce amoroso*, parcă transformate în arabescuri transparente, provenite din substratul melodic al temei respective.



Partea mediană (*Un poco meno mosso, ma poco*), cu caracter antitetic este de o expresivitate senzuală (*espressivo amoroso*) ce-şi găseşte realizarea prin formulele retorice ale barocului muzical preluate revitalizat de romantism precum : *anabasis* -ul (*ascensus*) şi *catabasis* -ul (*descensus*). Momentele tensionale, *climaxul* propriu-zis al lucrării sau momentele abisale sunt realizări componistice inegalabile prin litotizări şi hiperbolizări dinamice, ce parcă metaforizează orchestral re-

Scanned with OKEN Scanner

gistrul pianului, compuse ascendent sau descendent cromatic (*passus duriusculus*), cu rol amplificator de tensiune al pauzelor, ce întrerup subit de multe ori muzica (*abruptio*).

În progresul gândirii estetice pe marginea temei mefistofelice, se poate observa la Liszt o evoluție stilistică și retoric-semantică în continuă ascensiune. Ultimul *Vals-Mefisto* (1885), cunoscut și sub denumirea de *Bagatelă fără tonalitate*, este o exprimare valoric-estetică nouă, cu mijloace de expresie muzicală șocant-inovatoare, cu structuri acordice neobișnuite și deranjante pentru publicul epocii, cu modele melodice abrupte și structurabile în sistemul de 12 sunete, ce pot fi considerate pe drept cuvânt experiențe premergătoare limbajului modern al secolului XX.

Mefistofelicul lisztian este configurat astfel nu atât după concepția romantică, ci mai degrabă după tendința novatoare afișată de compozitor în travaliul său componistic abordând și o expresie retorică adecvată.

Scanned with OKEN Scanner

d) Dantescul

Gy. Szabó Béla:
La Divina Commedia
xilogravură de pe coperta albumului

Dante, ca personaj protagonist al propriei sale lucrări *Divina Commedia*, prezentând întreaga gamă a valorilor umane (etice, estetice, sociale, religioase, istorice, filozofice, poetice metafizice), trecute prin filtrul eului propriu, va însemna etalon valoric peste secole şi se va configura în categorie estetică « interferenţială » în arta muzicală romantică, precum cea lisztiană.

Figura şi atitudinea lui Liszt prin arcul de timp, se apropie de cea a lui Dante, aşa precum Dante s-a apropiat de

Scanned with OKEN Scanner

Virgiliu în peregrinările sale din « *Commedia* ». În arta muzicală lisztiană, numele lui Dante apare ca titlu programatic în *Fantezia quasi Sonata* « *Après une lecture du Dante* » şi apoi în *Simfonia Dante*, ca evocare prin mijloacele de expresie specifice, asemeni cum Dante îl evocă în capodopera sa (*Divina Commedia*) pe Virgiliu.

Pe când Dante-poetul îl citează pe Virgiliu-poetul, ca mentor şi maestru al său, Liszt-compozitorul îl citează în mod indirect pe Dante-poetul pentru ideile şi sentimentele sale multiple şi atât de minunat prelucrate în operele acestuia. Nu ne găsim oare (ca în numeroase alte cazuri din creaţia lisztiană precum pictura sau sculptura) la interferenţa a două ramuri artistice: poezia şi muzica? Prezenţa numelui lui Dante pe frontispiciul unor lucrări muzicale nu are oare aceeaşi încărcătură semantică şi configurare retorică de simbol alegoric, chiar dacă acest simbol nu poate fi citat muzical sau tradus în sunete concret muzicale, precum alegoria bachiană prin titlul B A C H sau citatul de coral de Bach din partea a II-a a Concertului pentru vioară şi orchestră de Alban Berg? Răspunsul la această întrebare rămâne deschis!

Titlul program *Dante* nu simbolizează doar o singură idee extrinsecă, legată de o anume valoare estetică şi sentimentală ce o însoţeşte (cum ar fi de exemplu tema Romeo şi Julieta, Francesca da Rimini etc.) ci totalizează un complex întreg de idei şi sentimente, nu numai a unei perioade istorice, nu numai a unei regiuni geografice şi nu numai a unui curent filozofic sau spiritual. Simbolul *Dante* are totodată şi o încărcătură totalizatoare a unei epoci, a cunoştinţelor ştiinţifice sintetice ale acesteia, a unor multitudini de tipologii umane în diferite ipostaze, dar şi a tradiţiilor şi legendelor antichităţii şi lumii păgâne amalgamate cu elemente sacre.

Scanned with OKEN Scanner

Prin tărâmurile imaginare *ultraterestre* (Infern, Purgatoriu, Paradis), *Divina Commedia* îşi câştigă aprecierile bisericii catolice, ca expresie poetică desăvârşită a *Universalismului, a Ordinii* şi *Legilor* acelor timpuri, ce par a fi valabile până în zilele noastre. Prin inteligenţa şi raţiunea sa, Dante a putut să coordoneze *dorurile* şi *visurile* sale, senzaţiile acustice şi vizuale precum şi zborul fanteziei sale nemărginite. Dante nu este o figură literar-alegorică abstractă, nici un simbol rece în cadrul operei sale, ci rămâne mereu un om viu cu o puternică personalitate, dând glas materiei moarte, iar sufletele celor decedaţi pe care-i evocă şi care renasc redevenind oameni cu totul vii, se transformă în călăuze, interpreţi, maeştri sau profeţi în misiunea poetului, de căutare a fericirii şi a mântuirii omenirii.

Fără a supradetermina meritele lui Liszt în compoziţia *Sonatei pentru pian* şi a *Simfoniei Dante*, în raport cu capodopera dantescă *Divina Commedia*, definită ca epopee, elegie, tragedie sau idilă (Balaci), apreciem modalitatea redării subiectului în muzică cu natura specifică a mijloacelor de expresie ce se adresează mai mult sentimentelor umane decât raţiunii. Muzica romantică fiind avântată mai mult de fantezia liberă a creatorilor decât de raţiunea riguroasă, a dat la iveală capodopere valoroase şi îmbucurătoare pentru cultura universală. *Divina Commedia*, prin acestă raţiune apelează în structura sa, chiar şi la secretele numerologiei, realizând totodată o perfectă concordanţă dintre fond şi formă, a transpunerii imediate a senzaţiilor în sunete precum şi a stărilor sufleteşti, de la cele mai simple până la cele mai complexe. Caracterul *Commediei*, puternic realist, formulat prin numeroasele descrieri, metafore, comparaţii, alegorii zugrăvite cu plasticitate specific danteşti, au puterea reprezentării prin efecte surprinzătoare a supraomenescului.

Scanned with OKEN Scanner

Devenind o permanență și totodată o schimbare stilistic-istorică, *purificarea sufletească a rămas pe mai departe în perimetrul conflictului tragic, cu o afectivitate leit-motivică, mereu acompaniatoare* (Angi). Înțelegerea adecvată a *Commediei* dantești se poate realiza prin analiza stratificărilor semantic-alegorice. În structura lucrării, ce pare a fi un compozit polisemic,[84] purificarea medievală a sentimentului înălțării nu mai este cel catarctic (antic) ci cel anagogic.[85] Acest drum în forma unui arc (Infern, Purgatoriu, Paradis) are el însuși un profund caracter purificator, prin așa numita « ieșire [medievală - n.n.] ascendent- înălțătoare » (Angi), avându-și echivalența în scolastica vremii prin evlavia creștină în locul catarzisului antic.

Simbolul-programatic Dante, prezent în perimetrul conflictului tragic, este purtător al unor multitudini de idei complexe, cum ar fi purificarea sufletească sau înălțarea, valabile și azi, conturând forma valorică intercategorială a dantescului. Conținutul acestei valori, evidențiată ca procedeu retoric-romantic, nu are conotații numai muzicale, precum citatul alegoric bachian, ci și literare, etice, filozofice, spirituale, metafizice, într-un cuvânt estetic-umane.

Liszt încă de tânăr era marcat de tema dantescă a *Divinei Commedii*. În sfera preocupărilor compozitorilor romantici erau frecvente prelucrările unor teme din celelalte ramuri artistice. Referindu-se la *Divina Commedia*, Liszt amintește în 1834 că *numai un Michelangelo îl poate surprinde pe Dante* .

---

[84] Sensurile multiple ale *Divinei Commedii* pot fi sintetizate prin : semantica literară, alegorică, morală și anagogică (suprasens). În A.Balaci, *Dante Alighieri*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

[85] Anagogie: 1. figură retorică prin care se trece de la particular la general, 2. elevație către lumi spirituale; interpretarea mistică a scripturii, în, F. Marcu - C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Prin această declarație metaforică, Liszt era conștient de complexitatea și responsabilitatea unei asemenea abordări. Și totuși, geniul său se avântă în abordarea dantescului în muzică. Ca o temă de profundă și prelungă meditație, *Divina Commedia* își va găsi expresia muzicală, la început într-un *poem pianistic* (Leahu) - *Sonata Dante* și apoi în *Simfonia Dante*.

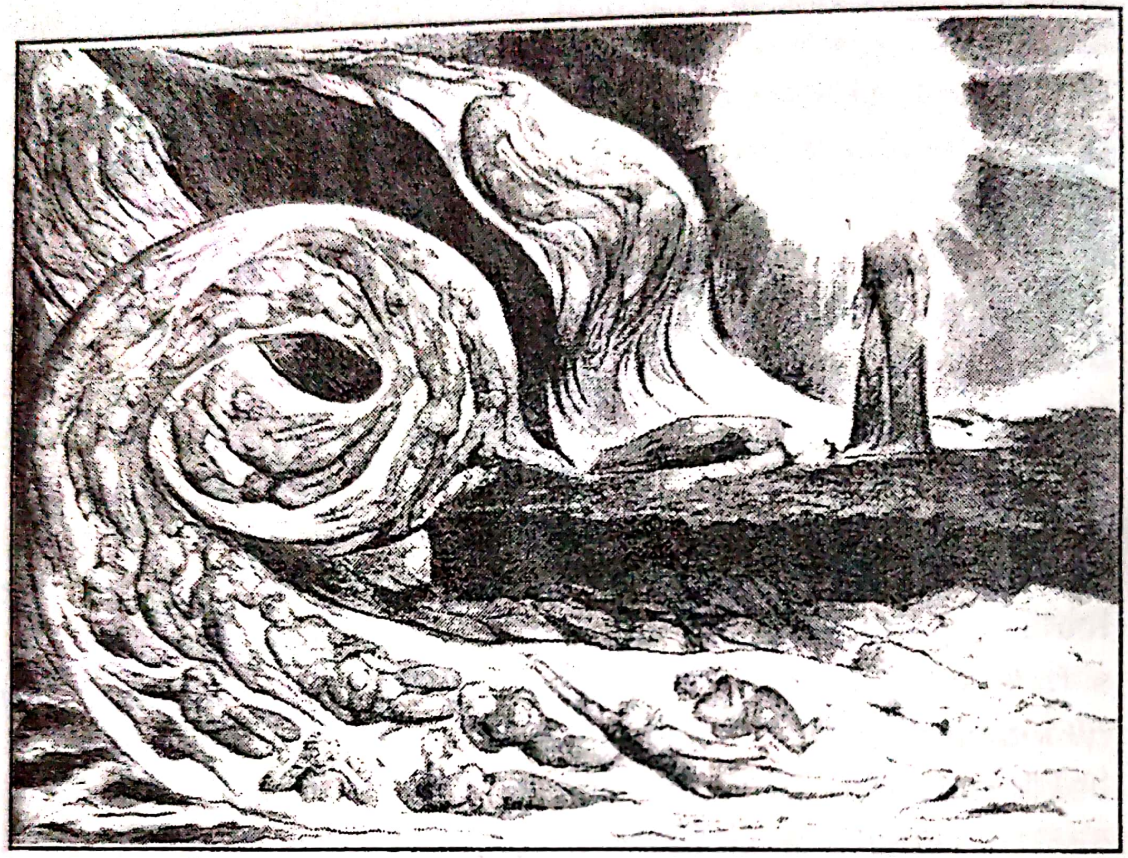
Tema *Simfoniei Dante*, prelucrată și metamorfozată sonor ca un program extrinsec al modalităților de generalizare muzicală, privește cele trei ipostaze ultraterestre ale lui Dante (*Infern, Purgatoriu, Paradis*), ca diviziuni marcante în secționarea lucrării muzicale prin cele trei părți ale Simfoniei. Recurgând la o analiză succintă, cu scop exemplificator și nu analitic-paradigmatic, partea I-a debutează cu o introducere lentă, sugerând într-o metaforă expresivă cuvintele lui Liszt, scrise sub notele muzicale : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*! Tema este redată de corzile grave și suflători, simbol al drumului fără întoarcere.

Tema a doua urmează aceeași sugestivitate programatică prin textura instrumentelor de alamă acompaniate de *tremolo*-urile percuției. Tempo-ul prin accelerările sale până la *Allegro frenetico,* exprimă o hiperbolizare a zbuciumului groaznic și fără speranță a sufletelor în iad. Sentimentele însoțitoare, amalgamate în cavalcada fantomatică a temelor își manifestă prezența prin arpegiile cromatice descendente sugerate de figura retorică (barocă) *passus duriusculus*, exprimând mânie, ură, durere, hiperbolizate printr-o accelerare până la tempo *Presto*.

Liszt nu va reda drumul îngrozitor a lui Dante prin Infern, ci va desprinde, ca motiv tipic-romantic, imaginea celor doi îndrăgostiți : Paolo și Francesca, din tumultul sufletelor chinuite. Chiar Dante le acordă circumstanța iubirii sincere în

Scanned with OKEN Scanner

Cântul V, pe care apoi Liszt o preia cu pasiunea noblețiii sale sufletești, imortalizând-o.



William Blake: Infernul lui Dante
Spirala desfrânaților, Paolo și Francesca
(Birmingham City Museum and Art Gallery)

La început, cele două personaje apar în textul muzical ca figuri spiritualizate, în lumini palide (*Quasi Andante ma sempre un poco mosso*), alegorizate în expresia timbrală amestecată a corzilor, harpei clarinetului și cornului englez. Dorința lui Liszt, de imortalizare a acestor două personaje pătrunse de iubirea tragică, este plastic zugrăvită în muzica sa liric-arzătoare prin *Andante amoroso*.

În discursul muzical al sentimentelor iubirii, Liszt va folosi și o modalitate îndrăzneață a retoricii mijloacelor de

Scanned with OKEN Scanner

expresie ritmico-metrice, prin introducerea măsurii de 7/4-imi. Linia melodică a textului de pe frontispiciul Iadului : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* ! va întrerupe atmosfera lirică şi readuce materialul sonor în perimetrul simbolic al suferinţei iadului, lărgind această viziune într-o *Codă* amplă. Sunt îngemănate aici, culorile literare şi muzicale prin sensibilitatea picturală a celor doi autori : Dante şi Liszt, configurând astfel *topos*-ul sau *locus*-ul literar, respectiv cel muzical.

În partea a II-a (*Andante con moto quasi allegretto. Tranquillo assai*) se deschid *porţile muzicale* ale Purgatoriului lisztian. Mergând pe urmele lui Dante şi a însoţitorului său, Virgiliu, Liszt realizează o metaforă-simbol printr-o amplă şi profundă *sugestie* parcă, a necesităţii purificării sufletelor prin *înnobilarea* acestora.

Fuga, pe care o introduce Liszt în secţiunea *Lamentoso* a părţii a II-a, debutează cu o temă de o tensiune chinuitoare, marcată prin arpegii micşorate şi salt de septimă micşorată, apelând, respectiv revigorând figurile retorice baroce de *passus şi saltus duriusculus*. Precum marii precursori şi Liszt a perceput profund semnificaţiile complexe ale construcţiei fugii, comparând-o cu complexitatea sufletului uman. Considerând-o ca cea mai perfectă construcţie muzicală, această fugă devine expresia metaforică şi simbolică a microcosmosului uman şi a macrocosmosului universal. Ca maestru al sufletului uman şi subtil cunoscător al labirintului sentimental, Liszt reînvie prin acestă construcţie polifonică, tipică retoricii baroc, complexitatea trăirilor umane, reformulate intrinsec-romantic din viziunea dantescă.

Partea a III-a a lucrării, *Magnificatul,* îl situează pe Liszt într-o postură diferită faţă de Dante, tocmai prin viziunea asupra Paradisului, contrastând cu viziunea medieval-dantescă, abstractă şi speculativă. Purificarea sufletească în

Scanned with OKEN Scanner

viziunea compozitorului romantic este diferită de cea a poetului medieval prin adoptarea unei atmosfere evlavioase, în care melodica arhaică de coral al ansamblului vocal (voci feminine sau de băieți) configurează împreună cu acompaniamentul orchestral, armoniile spiritualizate, ca expresivitate a calmului și liniștii sufletești precum o eterică *ieșire ascendent-înălțătoare* (Angi).

Sonata Dante pentru pian, ca lucrare programatică dantescă, premergătoare Simfoniei, exprimă primele realizări muzical-meditative asupra subiectului.

Lucrarea *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata* este o reevocare perspectivică a formei clasice de sonată, ce păstrează totuși schema formei acesteia, purtând discursul muzical pe trei secțiuni.

Surprindem pentru moment doar revenirea temei a doua din ultima secțiune a sonatei.

Aceasta, spre deznodământul final al lucrării, prin măiestria și rafinamentul structurii componistice, tipic lisztiene, se prezintă într-o reformulare semantic-estetică, apelând la procedee retorice adecvate.

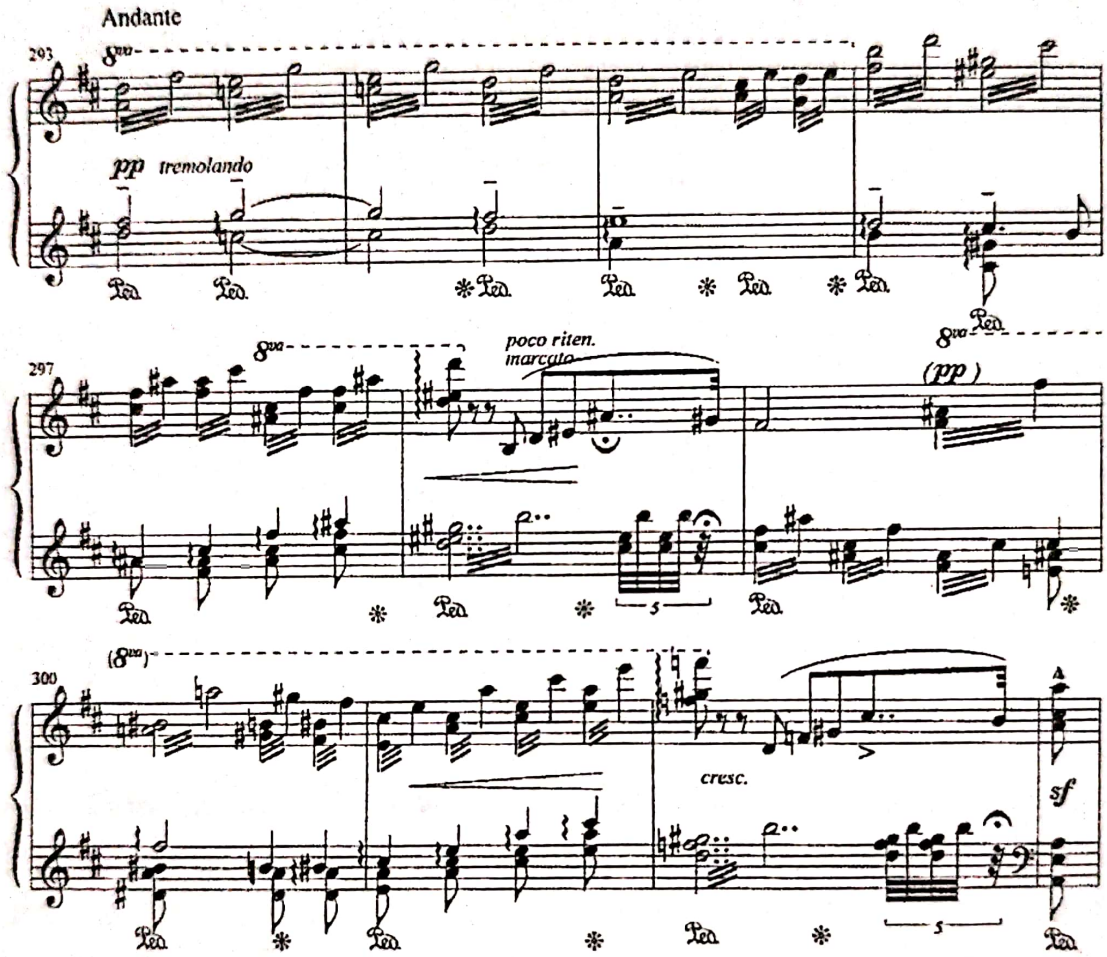
Portretul *îngerului decăzut*, prin plasticitatea formulării temei specific lisztiene, suportă o transmutare, schimbându-și, transformându-și semnificația. Tema a doua, la origine cu tentă luciferică, în revenirea sa va cunoaște o reformulare de o frumusețe rară, când Dante își ridică privirea spre cer, auzind din depărtare muzica Paradisului, ca moment al sublimului chiar și în Infern (*Infernul, Cântul XXXIV*).

Tehnica componistică a structurii tematice ne dă de înțeles că, raiul și iadul, deși conțin opozabilul « sus - jos », nu sunt decât două laturi ale creațiunii și ele se prezintă ca premise ale gândirii hiperbolice și/sau litotice tipic romantice.

Scanned with OKEN Scanner

Ca interferenţă retorică Dante - Liszt, coloritul mixolidic şi structura acordică prezintă în ansamblu efecte antichizante-danteşti, sugerând spaţialitatea infinită prin *tremollo*-urile mâinii drepte, în discantul pianului.

Procedeul modulatoriu din Re major în Fa diez major, « tonalitate a fericirii la Liszt »,[86] finalizat apoi în La major întăreşte prin specificul său timbral sensul purtat.



Această purificare prin *ieşire ascendent-înălţătoare* (Angi) se poate înţelege ca şi conotaţie muzicală a sfârşitului cântului XXXIV al Infernului din *Divina Commedia* :

---

86 A.Walker, *Liszt Ferenc*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986, p. 290

Scanned with OKEN Scanner

Pe-ascunsu-i drum intrarăm, deci, şi-urmându-l
[pornirăm să ieşim iar la lumină]
şi, făr-a ne mai sta spre-odihnă gândul,
[urcarăm din adânca vizuină
şi-ndată s-arătă privirii mele,
ca printr-un ochi, a cerului grădină,]
şi-aici ieşirăm, spre-a vedea iar stele.[87]

Gustave Doré:

Dante

[87] Dante, A. *Divina Comedia, Infernul, Cântul XXXIV*, în traducerea lui G. Coşbuc, Editura Cartier, Chişinău, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

e) Transcendentalul

Ca şi categorie filozofică, transcendentalul îşi găseşte modurile de definire în diferitele tratate de istorie, filozofie şi estetică, dicţionare şi enciclopedii. Preocupat în mod profund de implicaţiile filozofice, Immanuel Kant acordă transcendentalului calificarea modalităţii de « cunoaştere care se referă nu la obiecte, ci la condiţiile a priori ale cunoaşterii, precum şi orice cercetare care are ca obiect intuiţii, categorii şi idei a priori şi care se referă necesar la obiecte ale experienţei ».[88]

Aşezat în opoziţie cu imanentul, transcendentalul « nu înseamnă ceva care trece dincolo de orice experienţă, ci ceva care precede (a priori) experienţa, dar nu are alt rol decât numai să facă posibilă cunoaşterea experienţei. Când aceste concepte depăşesc experienţa, întrebuinţarea lor se numeşte transcendentă, spre deosebire de cea imanentă, adică limitată la experienţă ».[89]

Intrat în sfera de preocupări ale esteticului, transcendentalul se comportă asemeni unei categorii conceptuale, delimitând acţiunile idealului artistic. Urmărind axa grotesc-transcendental a esteticianului Ştefan Angi, transcendentalul este poziţionat la extremitatea dreaptă a axei, în zona idealului, în urma categoriei conflictual-pozitive a tragicului. Cu alte cuvinte se află în afara câmpului estetic, ocupând poziţie în anticâmp. Caracterul latent prin care se configurează şi acţionează, transcendentalul este determinat de dinamica idealului în raportul său permanent de: real / ideal.

---

[88] Im. Kant, *Critica raţiunii pure*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 679.

[89] N. Bagdazar, *Studiu introductiv* la Im.Kant, *op. cit.*, p.XCV.

Scanned with OKEN Scanner

Este cunoscută structurarea bidimensională a idealului, pe verticală şi orizontală; pe orizontală desfăşurând o succesiune algoritmică de : real ——> ideal, real ——> ideal ..., iar pe verticală generând noi calităţi estetice precum : utopia, fantezia, fantasticul, misticul, iraţionalul, fantasmagoricul etc. Transcendentalul delimitând în cadrul sistemului de axă mai sus menţionat « dinamica zonelor constitutive, deplasările, intrările sau ieşirile valorice în şi din câmp»,[90] este adeseori înlocuit cu absurdul, în mod predilect în definirea valorică a artei moderne, absurd ce «surprinde, [faţă de transcendental], existenţa punctiformică a latenţei anticâmpului estetic ».[91]

Din experienţa gândirii umane se ştie că transcendentalul, asemeni idealului, are o direcţionare verticală în momentele de încărcare ideatică, căci nu întâmplător omul, de când gândeşte raţional şi-a ridicat « ochii minţii » spre cerul necunoscut. Cochetând cu *infinitul*, transcendentalul este mânat de acceptul « meu », al receptorului, al interlocutorului la actul cunoaşterii estetice. Infinitul acceptat devine astfel « existenţă absolut sigură a acestei lumi dar şi credinţa mea nemărginită în această existenţă fără margini, ce depăşeşte parcă şi infinitul ».[92] Urmând traiectul acestei configurări, se conturează şi caracterul mistic al transcendentalului, respectiv al absurdului. Având ca obiect al contemplării transcendentale, misterul poartă în sine încărcătura ideatică a nedefinitului, a infinitului, a inexprimabilului...

Arta romantică, deosebit de receptivă la această « plutire în neant », surprinde în operele muzicale viziunea imanentă şi transcendentă a omului. V. Hugo în *La Fin de Sa-*

---

[90] Şt. Angi, *Prelegeri de estetică muzicală,* vol. I, tom 1, ed. cit., p. 219 (subsol).
[91] *Ibidem.*
[92] *Idem*, vol. I, tom 2, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

tan evocă, în dorinţa de instaurare a binelui pe pământ două modalităţi : una de perfecţionare a raţiunii umane printr-o modalitate imanentă şi alta de « anularea principiului metafizic al răului în univers »[93] printr-o modalitate transcendentală. Nedumerirea, contrazicerea sau confruntarea celor două posibilităţi nu-şi pot găsi soluţionarea, după T. Vianu, decât în existenţa spiritului religios. Cazul lui Faust în poemul lui Goethe, dar şi corespondenţele sale muzicale lisztiene (*Simfonia Faust, Sonata în si minor*), par a prezenta o relaţie asemănătoare ca între transcendent şi imanent. Suferinţa veşnică din terţinele danteşti ale *Infernului*, reflectă aceea stare de *dincolo de infinit* preluată de Liszt în programatismul său muzical (în *Sonata* şi apoi *Simfonia Dante*).

Liszt adoptă în numeroase lucrări această viziune, lăsând să fie recepţionată de ascultători în actul interpretativ-instrumental, apelând la sensibilitatea insului, a subiectului receptor. Recepţionarea dimensiunilor transcendentalului şi a profunzimilor acestuia ţine de modalitatea subiectivă a generalizărilor noţional-estetice întrevăzute în lucrări precum : *Sposalizio, Sonata Dante* şi numeroase lucrări din ciclul *Anilor de peregrinări.*

Sensibilizarea infinitului nu se opreşte doar la simpla gândire a acestuia prin raţiune, emoţie, memorie, fantezie şi crez, ci depăşeşte aceste limite « ajungând în anticâmpul imposibilului, important va fi [...] modelarea estetică a transcenderii, a acestei "anti-deveniri întru" şi implicit eliminarea sentimentului mistic, [având loc] prin combaterea emoţională a limitativului ... ».[94] În arta romantică se observă şi o altă tendinţă a dualităţii, cea de divorţ şi reintegrare. De divorţ realizat între sufletul uman şi lumea înconjurătoare, în simultane-

---

[93] T.Vianu, *Opere*, vol. 9, ed.cit., p. 219.
[94] Şt. Angi, *op. cit.*, vol. I, tom 2, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

itatea reintegrării sufletului în universul lucrurilor. În această dualitate « romantismul încearcă o coincidență a contrariilor [...] : natura și arta, poezia și proza, seriozitatea și gluma, amintirea și presentimentul, ideile abstracte și senzațiile vii, ceea ce e divin și cee ce e terestru, viața și moartea ».[95]

Vorbind de o dialectică a romantismului, aceasta se conturează prin două momente distincte : în ruptura cu realul și în reconcilierea acestuia. Primul determinând sentimentul izolării, însingurării, disperării, melancoliei (vezi retorica programatică a lucrărilor tardive lisztiene), cel de-al doilea, dând aspirație « spre o compenetrare cu natura, spre contopirea cu Universul, spre destrămarea în marele Tot »[96] (vezi *Simfonia Dante*, *Sonatele Dante* și *Sonata în si minor*, precum și lucrări având program: natura, prezentă vizibil extrinsec și intrinsec deopotrivă în creația lisztiană: *Au lac de Wallenstadt*, *Au bord d'une source*, *Pastorale*, *Orage*, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*).

Dualitatea romantică își găsește o exprimare sieși suficientă prin frumoasele cuvinte ale lui Novalis când spune : « orice coborâre în tine însuți, orice privire spre lăuntricul tău e, în același timp, o ascendere, o înălțare, o privire spre veritabila realitate exterioară ».[97]

Limitativ sau ilimitat, transcendent sau absurd, infinit sau mistic, anticâmpul estetic al idealului este contrapus polului realului. În sfera transcendentalului, idealul este golit de conținut, iar în raportarea sa la real devine în limbajul artei moderne, doar o simplă « tânjire expresionistă » (Angi).

---

[95] N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 66.
[96] *Idem*, p. 67.
[97] F. H. Novalis, *Schriften*, herausg., J. Minor, 1907, p.182. În : N. Balotă, *op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de transcendental, ca noţiune concretă apare în creaţia lisztiană într-o formă specifică, desemnând forma « execuţiei transcendentale » în cele *12 Studii de execuţie transcendentală* (*12 Études d'execution transcendante*).[98] Acestea reprezintă una din culmile creaţiei romantice pentru pian, realizând o operă gigantică, unică a tehnicii spiritualizate. Parafrazându-l pe Busoni « Bach reprezintă fundamentul cântatului la pian, Liszt este apogeul acestuia... ». În aceste studii concepţia lisztiană asupra rolului tehnicii instrumentale se axează pe servirea ideii muzicale. Cu excepţia a două studii (nr. 2 în la minor şi nr. 10 în fa minor) cele *12 Studii de execuţie transcendentală* au titluri programatice, urmărite de compozitor ca idei poetice. Dacă primele trei studii urmăresc tradiţia lui Czerny şi Cramer, prelucrând fiecare câte o problemă tehnico-pianistică, studiile următoare sunt mult mai ample decât studiile tradiţionale, prezentându-se drept « poeme simfonice » scrise pentru pian.

În viziunea lisztiană « execuţia transcendentală însemna cea mai înaltă măiestrie pusă în slujba unei interpretări artistice »,[99] unde gândirea *înaltă* şi tehnica instrumentală desăvârşită, concepută « ca funcţie eminamente artistică »[100] să fie mijloc pentru exprimarea conţinutului muzical. Semnificaţia noţiunii de *execuţie transcendentală,* în cazul lui Liszt, este una referitoare la execuţie, la interpretarea artistică instrumentală, la măiestria superioară a realizării (sonorizării) discursului muzical, în traducerea, în punerea în evidenţă, în tălmăcirea mesajului artistic. Aşadar, denumirea de execuţie

---

[98] Studiile de execuţie transcendentală sunt cunoscute în trei variante : prima *Douze Études en forme d'Exercices op.1* (1826), urmată de altele două în 1839 şi 1852.

[99] Th.Bălan, *Liszt*, ed. cit., p. 240.

[100] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

transcendentală are conotaţie semantică diferită şi nicidecum cu referire la valoarea estetică categorial-latentă a transcendentalului în accepţiunea modernă.

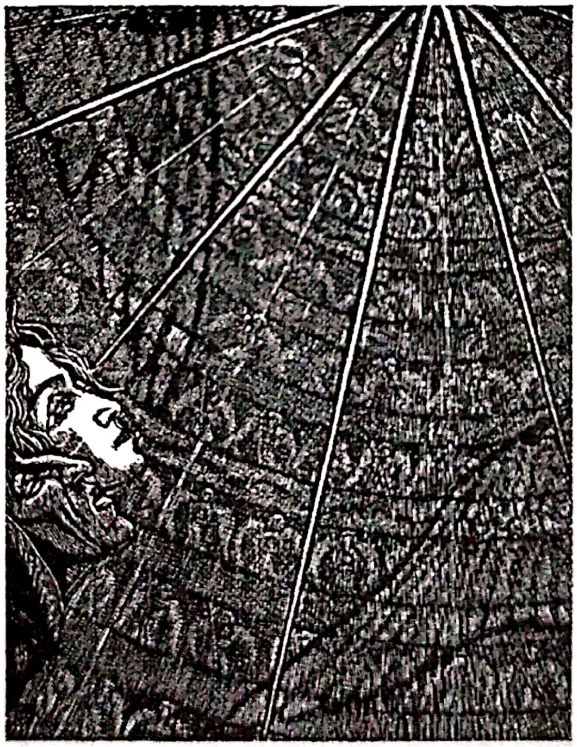
Aceste studii sunt realizări intrinseci, extrinseci sau quasi-extrinseci ale diferitelor programe sugestive, captivante şi variate propuse prin titluri. În ele îşi găseşte exprimare: *pastoralul* cu sunetul clopotelor îndepărtate (no. 3 *Paysage*, fa major), sursa de *inspiraţie poetică* byron-iană şi hugo-liană (no.4, *Mazeppa*, re minor), amalgamarea coloristică cu *ornamentică transparentă şi graţioasă* (no.5, *Feux follets*, si bemol major), referirea cu forţă vizionară la secvenţa medievală *Dies Irae* (no.6, *Vision*, sol minor), *îndărătnicia* mai mult decât eroicul (no.7, *Eroica*, mi bemol major), *metamorfozarea orchestrală a pianului* (no.8, *Wilde Jagd,* do minor), redarea *mijloacelor de expresie* timbral-pianistice (no.9, *Ricordanza*, la bemol major), *dramatismul pasional*, răscolitor (no.10, fa minor), *liricul tensional*, aproape extatic (no.11, *Harmonies du soir*, re bemol major) şi a *pastoralului* în culori estompate şi a luminilor sclipitoare (no.12, *Chasse-neige,* si bemol minor).

După părerea muzicologului Molnár Antal, în lucrările lisztiene cu caracter religios ca de pildă în *Krönungsmesse,* elementul transcendental este configurat în mod extrinsec, asemenea unei atitudini pioase de mirare şi ardoare, venită spre faptul religios şi nicidecum o viziune interioară, intrinsecă a divinului. Şi totuşi, paradoxal privit, elementul transcendental intrinsec este prezent în lucrările lisztiene pentru pian, prin modalitatea plenară de exprimare a mijloacelor retorico-artistice a expresiei muzicale. Din acest motiv, Liszt poate fi considerat ca un desăvârşit maestru al exprimării transcendentalului în muzica sa pentru pian. Ba mai mult acest transcendental instrinsec îşi găseşte exprimarea sa punctiformică prin absurd în lucrările sale tardive pentru

Scanned with OKEN Scanner

pian, manifestat şi în interferenţa cu macabrul, lugubrul, lamentuosul etc.

În concluzie, abordarea unor astfel de categorii estetice precum dantescul, fausticul, mefistofelicul, demonicul, macabrul, transcendentalul şi altele de către Liszt în creaţia sa pentru pian, aduc în plan semantic, retoric, estetic, poetic, filozofic, afectiv o contribuţie importantă ce stă la baza nu numai a pianisticii moderne dar şi a întregii gândiri muzicale ce-i va urma. Curajul novator prin deschiderea şi abordarea unor inovaţii sonore nemaiîntâlnite, prin îmbrăţişarea unui programatism complex şi determinant de noi valori estetice, prin decriptarea retoricii şi etosului afectiv al lucrărilor, rămas adeseori necunoscut publicului sălilor de concerte, justifică în totalitate complexitatea compoziţiilor sale.



Gy. Szabó Béla: Cele nouă ordine ale îngerilor[101]

[101] Gy. Szabó Béla, *La Divina Commedia* (Xilogravură), Ed. Dacia, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

f) Macabrul

Problema vieții și a morții poate fi privită ca alfa și omega existenței umane. Fiind singurul punct fix și inevitabil în viața omului, fenomenul își găsește prelucrare în toate domeniile artistice, indiferent de convingerea filozofico-religioasă, etică a omului și a epocii respective sau a situației conjuncturale ce obligă ca o necesitate lăuntrică, la exprimarea sa într-o formă de strigăt, condamnare zadarnică sau resemnare.

Moartea în scenele homerice era o prezență naturală. Eroii lui Homer îi considerau pe zei nemuritori, iar ei erau conștienți că vor muri chiar forțat, la vârste tinere. Eroul homeric era în același timp posesor al spadei și armurii, precum și al gândului morții. Conștiința sfârșitului, caracteristică tragediilor grecești ulterioare, sparge pe alocuri armonia (starea de echilibru clasică) homerică, dealtfel greu de menținut. Groaza lumii arhaice o singură dată iese la suprafață, formulând scena cea mai zguduitoare a *Iliadei*, când calul lui Achile începe să-i vorbească, atrăgând atenția stăpânului său de moartea curândă a acestuia. De fapt, aceasta pare a fi singura scenă a Iliadei unde elementul teriomorf își găsește expresie. Bineînțeles, Achile îi interzice prezicerea, ieșind pe câmpul de luptă.

Evul mediu impunea tuturor și în permanență chemarea *memento mori*. La sfârșitul perioadei medievale, la predicile călugărilor cerșetori se mai adăuga prezentarea fenomenului morții și prin gravuri pe lemn. Ideea morții și noțiunea de efemeritate cunoștea doar o formă simplă, directă și crudă, prin cuvânt și imagine.Tânguirea cântării celor « ce au umplut

Scanned with OKEN Scanner

pe vremuri lumea cu strălucirea lor »[102] era doar un oftat elegiac răspândit, cu rădăcini în păgânismul antic. Versurile pe tema morţii mai păstrează ecoul hexametrului rimat în poezia călugărilor franciscani. Sunt cunoscuţi autori de poezii ce au abordat această temă precum: Jacopone da Todi, Deschamps, Gerson, Dionisie Cartusianul, Chastellain, Villon şi alţii. Fr. Villon, de exemplu, îi conferă poeziei pe care o cultivă, o trăsătură nouă, a nostalgiei duioase dar pe alocuri şi cu note de ironie.

Arta plastică prelucrează tema morţii doar spre sfârşitul secolului al XIV-lea, când dispune de posibilitatea exprimării realiste, prin prelucrarea sugestivă a motivului în pictură şi sculptură. Literatura şi artele plastice dădeau diferite înfăţişări figurii morţii, când îşi făcu apariţia expresia ciudată de *macabre*, formulă iniţială preluată din numele propriu *Macabré*. Mai târziu « s-a abstractizat din *La Danse macabre*, adjectivul care a ajuns să aibă pentru noi o nuanţă semantică atât de puternică şi de caracteristică, încât cu ajutorul cuvântului *macabré* putem marca întreaga viziune a morţii din epoca de sfârşit a Evului mediu ».[103]

Oricum, concepţia macabră a morţii, în perioada amintită a fost o mare idee culturală în care se amesteca şi un element nou - *fiorul* - ce venea din sfera de conştiinţă a *fricii* şi al *panicii*. Aceasta a fost transferată apoi în morală de gândirea religioasă. Cea mai veche ilustrare a temei o reprezintă figurile impresionante din Campo Santo din Pisa, ce au servit, credem noi, peste secole, ca izvor de inspiraţie al dansului morţii pentru F. Liszt.

---

[102] J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 213.
[103] *Idem*, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

În epoca medievală însă, dansul macabru era pictat, gravat sau jucat. Un asemenea spectacol cu culorile, jocul luminii şi umbrei, în care s-a desfăşurat dansul macabru, puneau la încercare mai mult sensibilitatea omenească, decât xilogravurile lui Guyot Marchant, împrumutate de pe pictura murală din galeriile cimitirului *des Innocents* din Paris sau figura de schelet a *Marelui dansator* a lui Holbein. Dansul macabru este jocul, hora morţilor, a bărbaţilor şi nu a *Morţii*, idee împrumutată de Goethe în lucrarea sa *Totentanz.*

Delimitarea conceptului intercategorial a valorii de *macabru*, alături de sinonimele sale: *lugubru*, *funebru*, *requiem, tombeau*, se leagă mai mult de cea a categoriei estetice principale a *tragicului*, nuanţându-l şi/sau delimitându-l pe acesta. Chiar dacă macabrul implică exprimarea poetico-estetică a strigătului, a condamnării zadarnice sau resemnării, sentimentele de *groază,* de *înfiorare* îmbrăţişează şi subnuanţează pe cele de *frică* de *milă* şi de *jale.*

Deoarece individul se confruntă cu moartea doar singur, reacţia umană vis-*à*-vis de fenomenul trecerii în nefiinţă este una cu totul subiectivă, ce-şi găseşte exprimare artistică în forme multiple şi nuanţate. Gândul inevitabilului era chinuitor şi pentru Liszt, ce se adăuga la sentimentul deziluziei sociale declanşate, a decepţiilor asupra relaţiilor interumane, chiar amicale sau a morţii celor doi copii ai săi. Gândul morţii existent încă din perioada de când l-a cunoscut pe Lamennais, motivează exprimarea acestui gând sumbru, ca material sonor, afirmând totodată că: « în inima mea e o adâncă jale şi această jale trebuie uneori să răzbească în muzică ».[104]

CSÁRDÁS MACABRE (1881-82), pentru pian fiind una din cele mai îndrăzneţe şi bizare realizări din perioada

---

[104] Th. Bălan, *op. cit.*, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

târzie a lui Liszt, are caracter deschizător de drum. « Este oare permisă compunerea şi ascultarea acestuia »? întreba însăşi compozitorul.[105] Se pare că titlul programatic face aluzie la tema a doua a dansului, derivată din secvenţa medievală *Dies Irae,*[106] aducând asocieri cu înţeles de macabru.

Csárdás macabre ca şi celelate piese din perioada vârstei înaintate a compozitorului, sunt genuri muzicale noi, cu sens nou, purtătoare a mijloacelor de expresie muzicale inovatoare. Vocabularul şi gramatica acestor lucrări tardive se îmbogăţeşte cu reguli necunoscute şi efect retoric zguduitor. Lucrarea face parte din ciclul *Fanteziei de dans* ce cuprinde trei piese : *Csárdás macabre, Csárdás obstiné* şi încă un *Csárdás* fără titlu. Aceste dansuri pot fi considerate ca anticipări ale *Allegro barbaro*-ului bartókian, în care gândirea muzicală se manifestă extrem de concentrat şi rapid (exprimată asemeni vitezei fulgerului). Totul pare o viziune cu caracter improvizatoric.

Începutul sumbru al *relatum*-ului coregrafic al lucrării constituie exemplul particular al dezvoltării motivice, prin lărgirea şi îngustarea intervalelor temelor, ce ne aminteşte de *maqam*-urile orientale.[107]

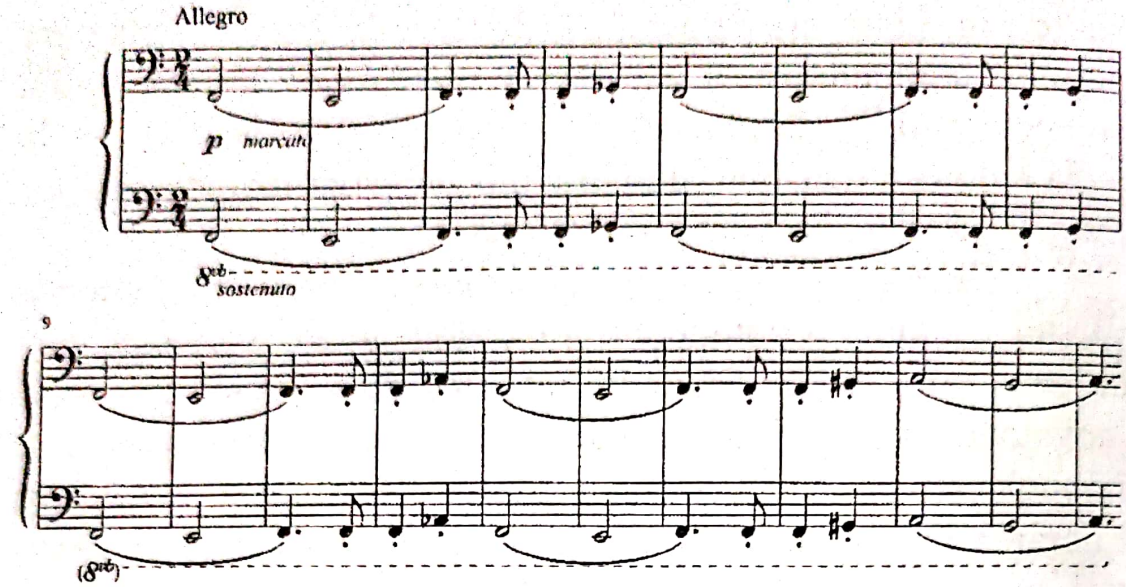
---

[105] Szabolcsi Bence, *Válaszút* (Răspântia de drum), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1963, p. 238.

[106] *Ibidem.*

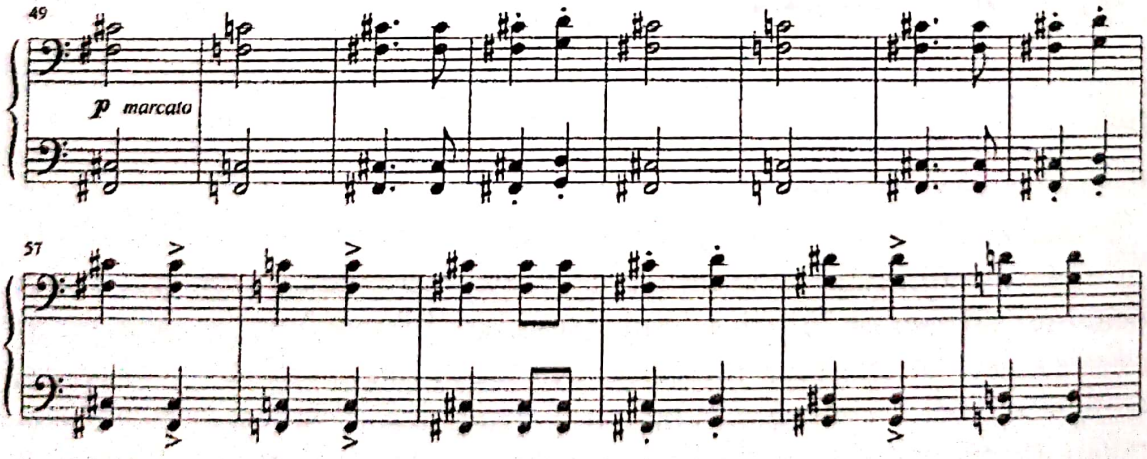
[107] Macam (maqam): este un model melodic al muzicii orientale, având denumiri diferite de la ţară la ţară. Muzicianul oriental nu se gândeşte în sunete ci în formule-tipar melodice, pe care le interpretează nesegmentat, ca linie melodică cursivă. Ele nu pot fi fixate grafic, dar au o proveniență populară, pe parcurs tipizându-se. Există numeroase variante, fiecare cu istoricul său, fiind martore a culturii arabo-islamice discontinue. [...] Din punct de vedere muzical macamul este caracterizat prin sunetul său de bază şi întorsăturile sale melodic-tipice. În Brockhaus Riemann, *Zenei Lexikon*, vol. 2, Zeneműkiadó, Budapest, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

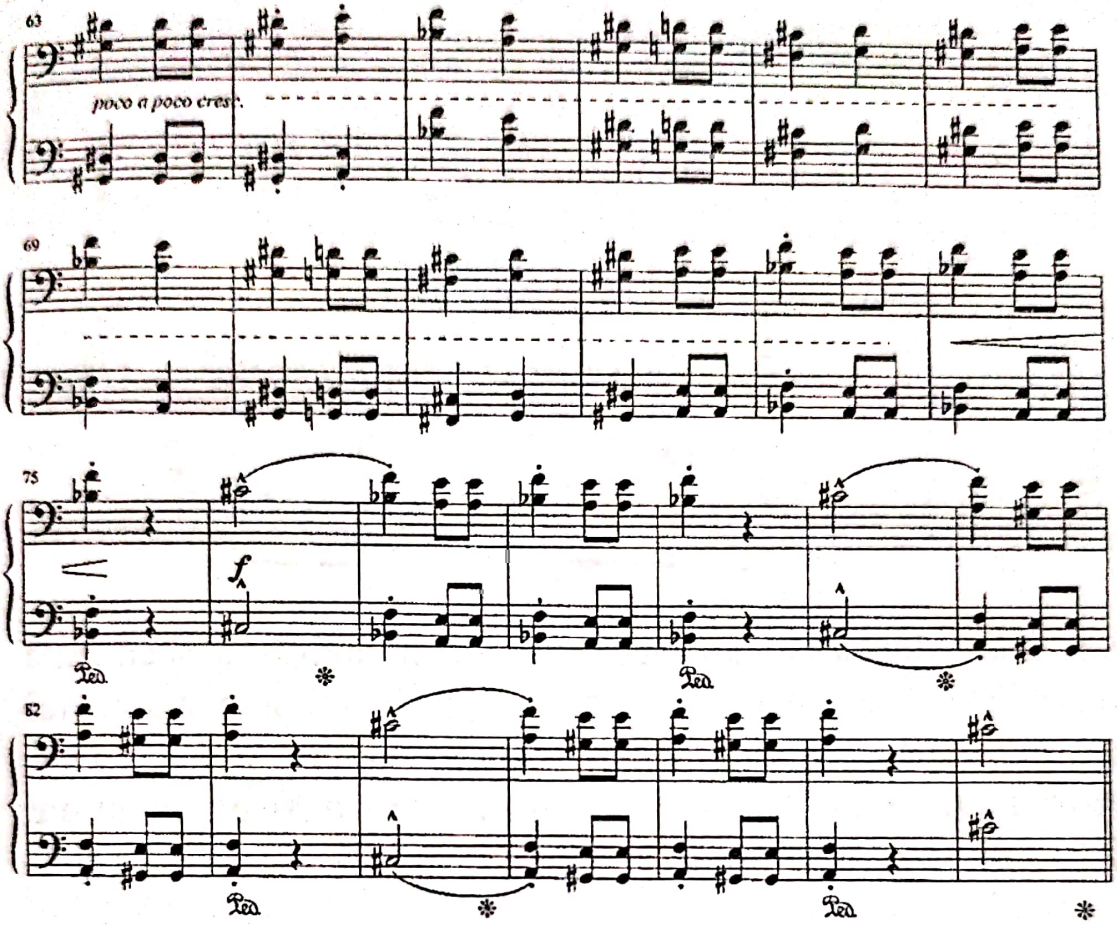


Repetarea aproape obsesivă, percutantă a unei formule ritmice şi melodice (*polyptoton),* bazate pe cvinte goale ne induce la repetarea unui afect (*epanalepsis*) ce întăreşte convingerea că principiul repetării şi al gradaţiei, în cazul acesta şi cu întreruperi bruşte (*abruptio*), şi-au câştigat sens nou în ultima perioadă componistică a lui Liszt.

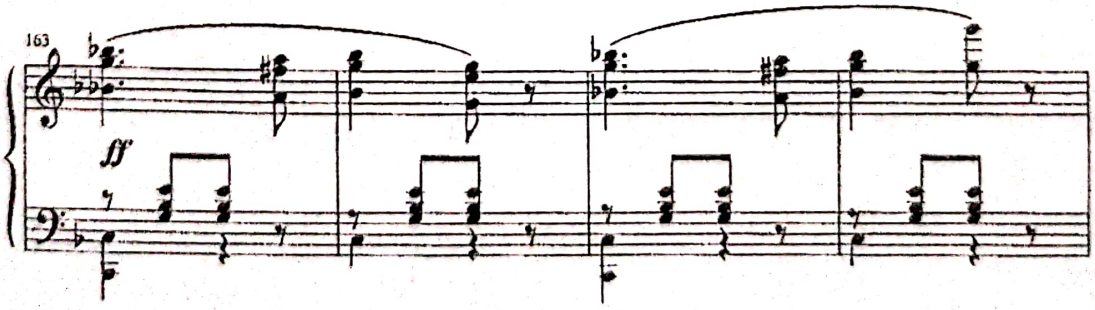
Linia melodică este una chinuitoare, cu elemente cromatice şi intervale disonante:



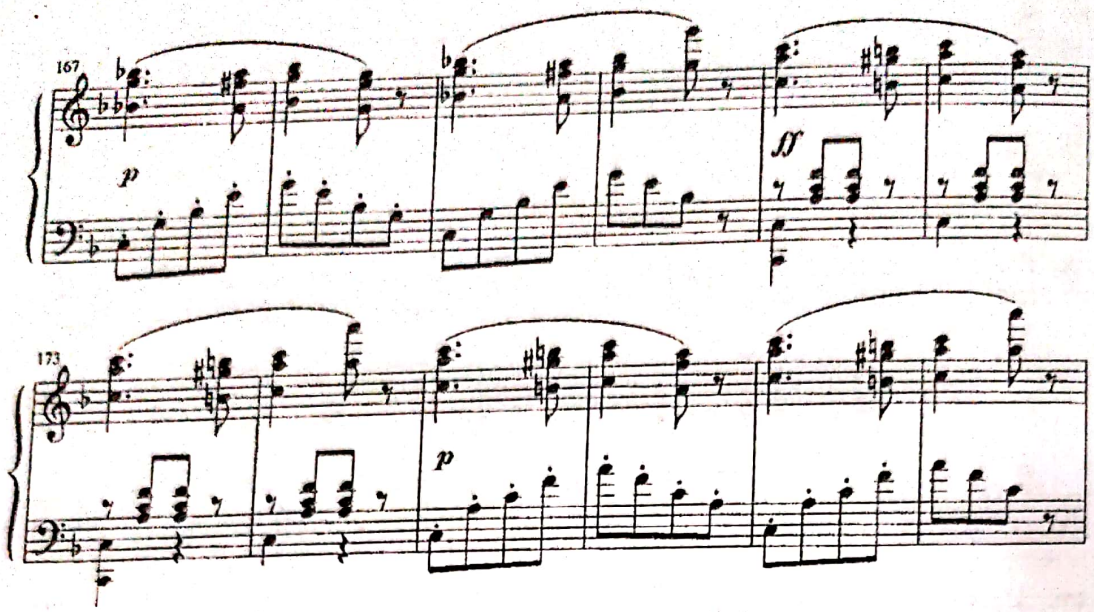
Scanned with OKEN Scanner



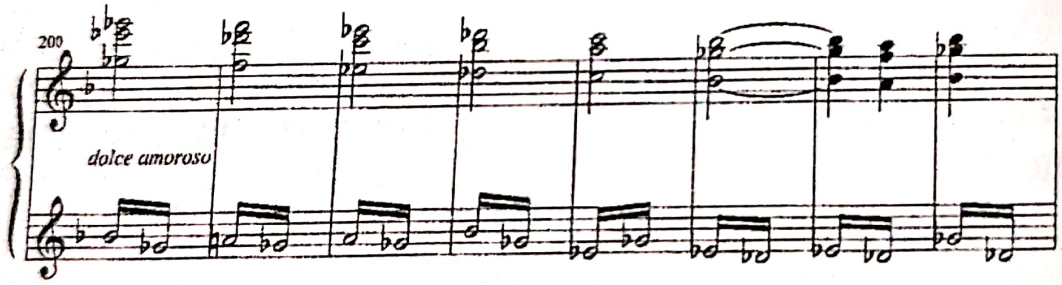
După materialul motivic al temei secundare, ce este repetat cu alternanța hiperbolizării şi litotizării dinamice adiacente,



Scanned with OKEN Scanner

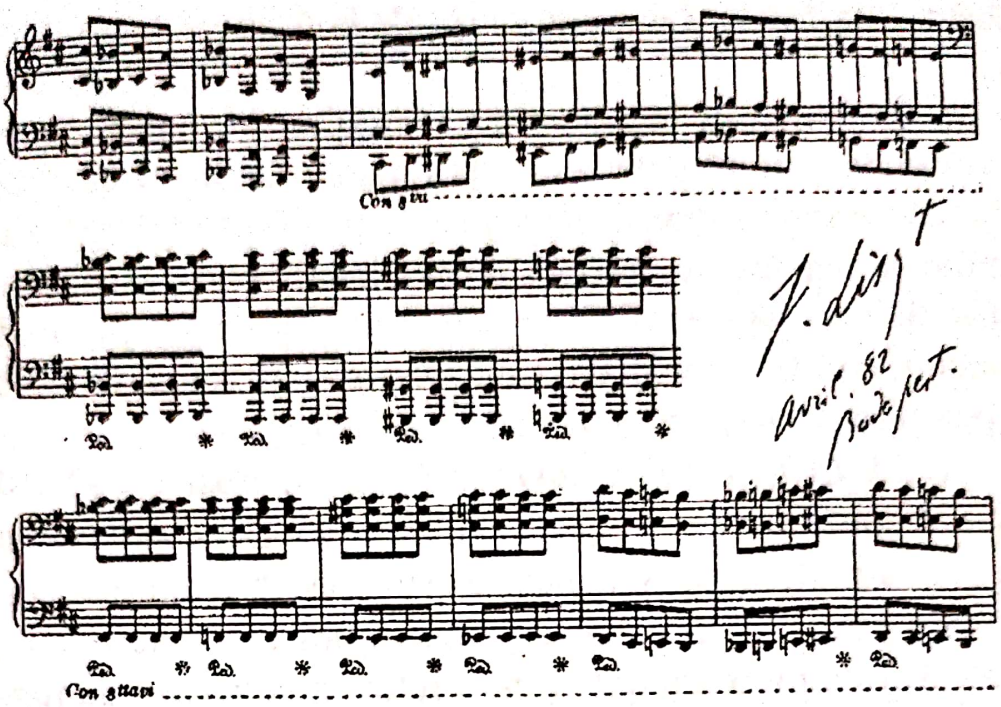


un *dolce amoroso* introduce o linie melodică descendentă (*catabasis*), o mângâiere antitetică în acompaniamentul *tremollo*-urilor. În alt context, această melodie de *dolce amoroso*, poate avea doar aspectul unei scări muzicale inversate într-o structură interesantă :



Revenind la tema a doua, deşi aceasta prezintă note asemănătoare cu secvenţa medievală *Dies Irae*, mai are asemănări şi cu melodica ritmată punctat al ceardaşului *Ég a kunyhó* . Menţionăm ca un fapt interesant că ediţia lucrării apărută sub îngrijirea lui Szelényi István (Zeneműkiadó, Budapest, 1955), se bazează pe manuscrisul lisztian ce conţine pe ultima pagină, în locul unei corecturi, semnătura autentică a compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner



În *CSÁRDÁS OBSTINÉ* (1884) pentru pian Liszt apelează la principii componistice şi retorice asemănătoare ca în dansul precedent, apelând la principiul repetării ostinate a unui motiv, a măririi şi restrângerii intervalelor după modelul *macam*-ului oriental.

TOTENTANZ (1834/1859) este o lucrare pentru pian şi orchestră bazat pe *relatum*-ul coregrafic al dansului macabru, în care relaţia dintre orchestră şi instrumentul solist este unitară, depăşind relaţia tutti-solo a concertelor tradiţionale. Reînvie în artă « străvechea tradiţie populară şi meşteşugăresc-orăşenească a dansurilor morţii ».[108] Concert al confruntării pianului cu orchestra, lucrarea este o realizare programatică extrinsec-muzicală lisztiană, scrisă sub influenţa unor serii de desene intitulate *Dansul morţii* de Holbein cel

[108] Th. Bălan, *Liszt*, ed. cit., p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

Tânăr şi de fresca *Triumful morţii* de la Campo Santo din Pisa.

În structura comparaţiei variaţionale, Liszt parafrazează şi de această dată secvenţa medievală *Dies Irae*,[109] considerată simbolul morţii, etalându-ne parcă gama largă a psihicului uman în faţa puterii destinului. Etosul macabru sau chiar diabolic este realizat prin textura registrului profund al pianului, ce metamorfozează maniera sonoră a instrumentelor de percuţie, anticipând muzica bartókiană.

LA LUGUBRE GONDOLA pentru pian (1882-1885) notează două lucrări cu acest titlu, în care parcă este prevestită moartea lui Richard Wagner, etosul macabru notificând un nou gen muzical, adecvat impresiilor noi de caracter ale lui Liszt. Aceste piese de doliu, cu o retorică *defunctis*, sunt considerate de compozitor *elegii* sau *threnodii*, în care sentimentul *solitudinii* şi *deziluziei* nu sunt înecate în textura muzicală ci exclamate ca un strigăt.

Epoca modernă le consideră *lamento*-uri alături de alte piese pentru pian ale aceluiaşi compozitor cum ar fi: cele două threnodii *Chiparoşii de la Villa d'Este* (1877, 1883),

Sunt Lacrymae Rerum (1872),

Marche Funèbre (1867-83),

---

109 *Dies Irae* (Ziua Mâniei): este o secvenţă cu caracter ornamental, sărbătoresc, întâlnită în primul rând în procesul liturgic catolic, în messe mortuare şi fiind atribuită lui *Toma di Celano* († 1256). Făcând parte din Missa pro defunctis (cca. 1249) această secvenţă este adeseori citată pentru tonul său sumbru, de factură dorică, în lucrările unor compozitori ca : Mozart (*Requiem*), Berlioz (*Marea misă a morţilor, Simfonia Fantastică*), Liszt (*Simfonia Dante*), Respighi (*Pinii din Roma*), Saint-Saëns (*Dans macabru*), Mahler (*Simfonia a II-a*), Rachmaninov (*Insula morţilor, Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră*) etc. în, Michels Ulrich, *SH Atlas - Zene (Muzică)*, Springer Verlag, Budapest ..., 1994, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

Sursum Corda (1877) toate acestea din volumul III al *Anilor de Peregrinări*,

Nuages Gris (1881),

R.W. - Venezia (1883),

Am Grabe Richard Wagners (1883),

Trauervorspiel und Trauermarsch (1885),

Mephisto Valse IV (Bagatelă fără tonalitate) (1885),

Portrete Istorice Maghiare (1885),

Unstern (1884-86).

Acest gen muzical, cu tradiții din secolul al XVII-lea contribuie la naşterea formelor cunoscute precum : *tombeau, épithaf* sau mai sporadic *lamento*,[110] ce deplâng soarta unor mari personalități, momente mari tragice, înfrângeri ale întregului popor sau propriul drum spre moarte. Aceste lamentații determinate de moarte sunt precedate de lucrarea pentru pian *Funérailles* şi indiferent de motivul durerii, de adâncimea sau sumbrul vocii ce o declamă, Liszt rămâne unul şi acelaşi rapsod tragic al cetățeanului est-european.

PORTRETE ISTORICE MAGHIARE (1885) sunt portretele muzicale ale unor personalități marcante ale culturii maghiare : *Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Teleki László, Deák Ferenc, Petőfi Sándor, Mosonyi Mihály.*

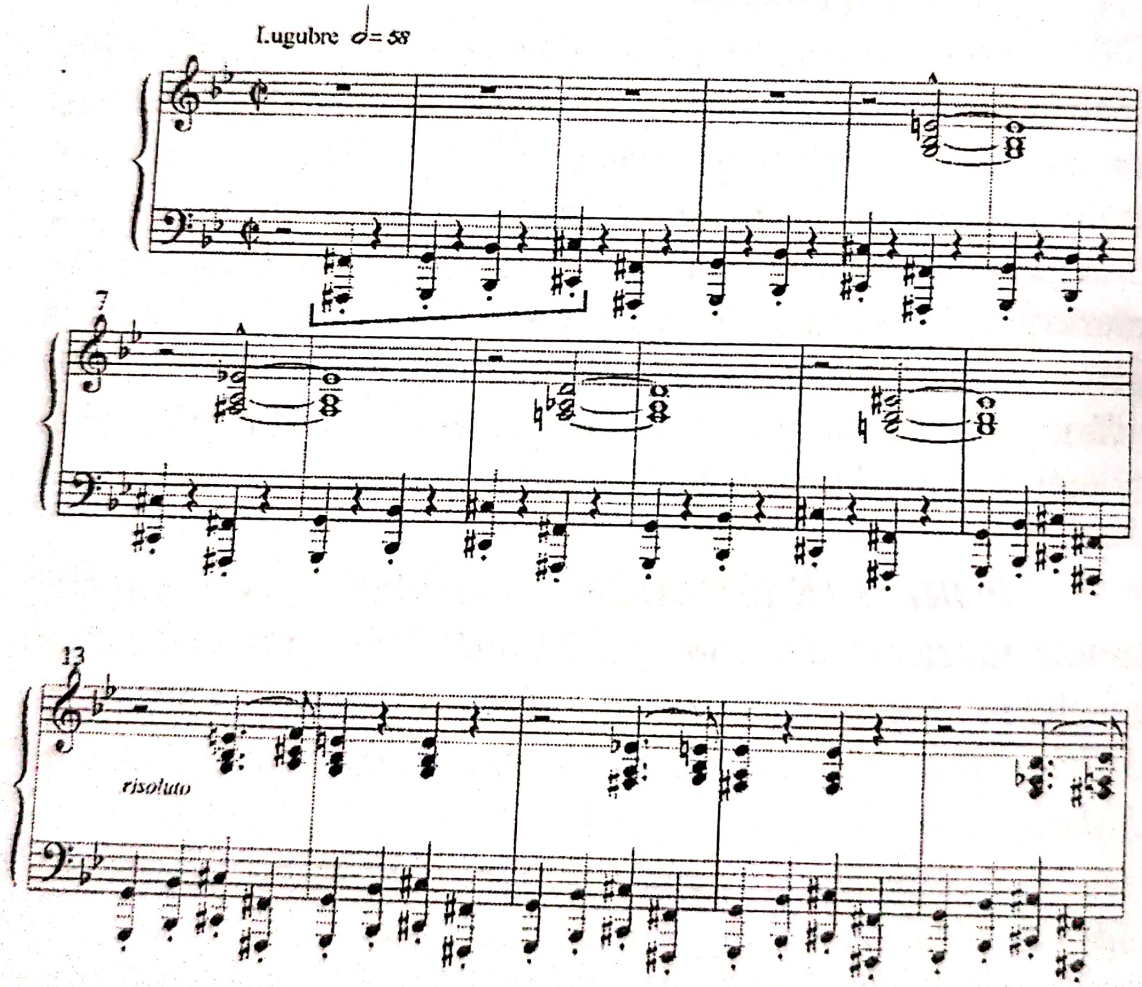
Aceste lucrări pentru pian sunt de asemenea *lamento*-uri sau piese *memento*, unele neterminate, dar în ansamblu formând galeria de portrete dramatic-istorice maghiare. Dintre

---

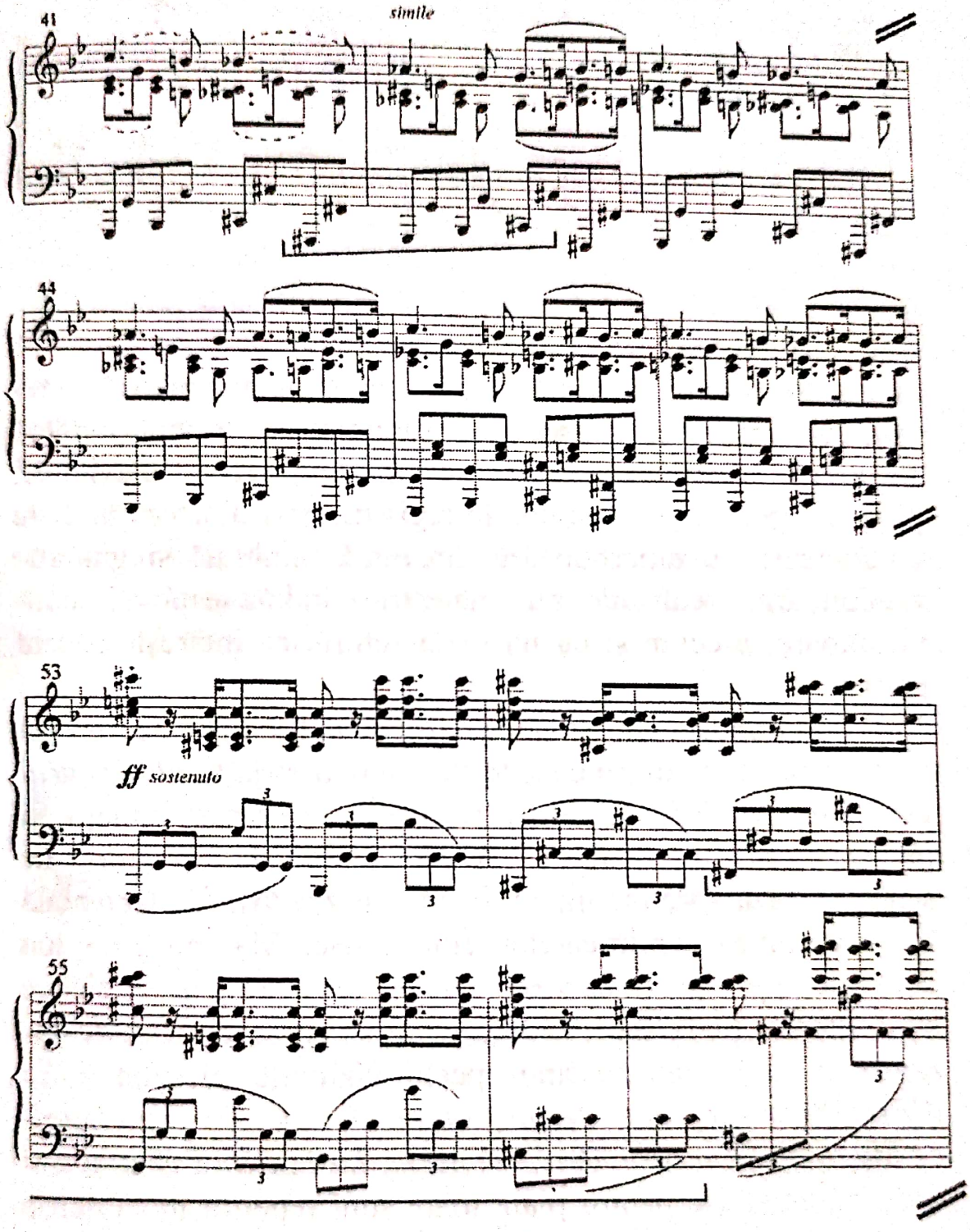
[110] Lamento: cuvânt italian « plângere, tânguire », desemnând o piesă muzicală populară sau cultă, preponderent vocală, fără formă proprie şi cu caracter de tânguire. [...] Termen de origine veche franceză [...], care defineşte o compoziție poetică neimplicând o formă muzicală fixă. În, *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 261-262.

Scanned with OKEN Scanner

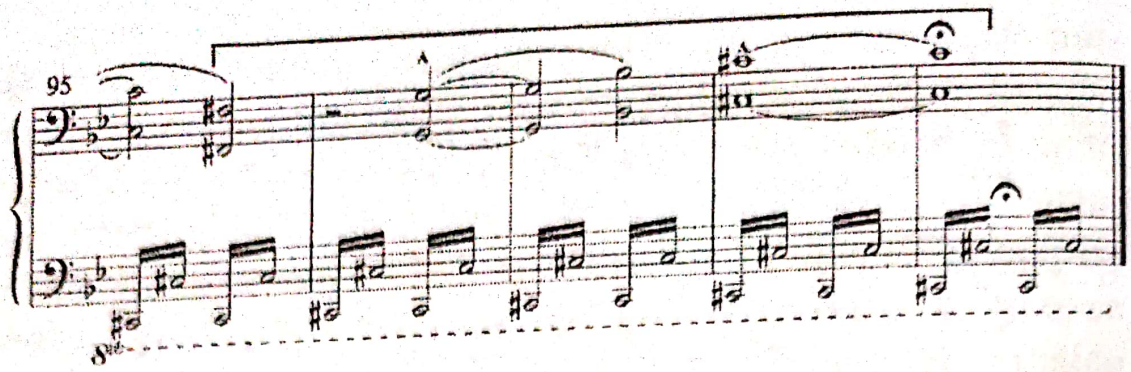
ele, cel mai de seamă şi omeneşte cel mai zguduitor este portretul-amintire a lui *Teleki László*. Cu indicaţia de tempo *Lugubre*, lucrarea scrisă pentru pian se prezintă ca un *marş funebru*. Întreaga structură componistică se bazează pe patru sunete în mers ascendent al basului ce se repetă *anaphoric* pe parcursul întregii piese. Formula ritmică a acestor patru sunete se modifică progresiv după principiul diminuţiei ritmice (*diminutio*) finalizându-se în încheiere pe ultimul dintre ele.



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

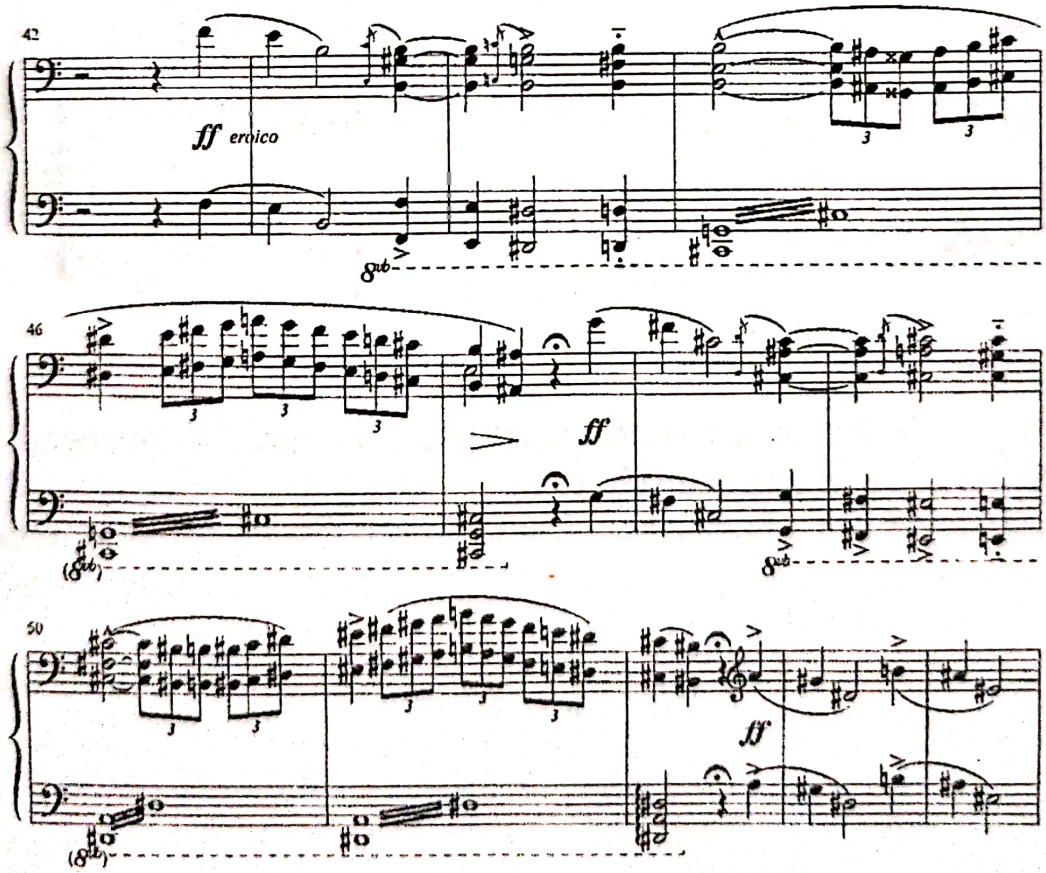


Pe această formulă de bas este construit marşul funebru, cu o melodică consecvent cromatică, iar ritmul punctat, specific al marşului, străbate un ambitus mare al claviaturii pianului, pornind şi revenind în registrul grav al acestuia. Este un *lamento* cu hiperbolizare dinamică, timbrală şi gradaţie zguduitoare, realizată cu măiestrie îndrăzneaţă şi convingătoare, precum şi cu un efect retoric ce întăreşte sensul purtat.

Perioada componistică tardivă a lui Liszt realizează forme muzicale noi precum *forma ciclică structurată în jurul unei singure teme de bază,* realizând principiul unităţii în prezenţa sa multicoloră. Acest ciclu de tablouri ne sensibilizează spre o singură *dispoziţie afectivă* fundamentală în succesiunea sentimentelor emoţionale. Mai mult cu ton dramatic, ele reprezintă ideea *esenţei unice* în piesele ciclice scrise pentru pian. Începând cu lucrarea *Angelus* (*Anii de peregrinări* III), trecând apoi peste viziunile pieselor *Villa d'Este, Sunt Lacrymae Rerum, Sursum Corda, Portrete Istorice Maghiare, Unstern, R.W.- Venezia, La Lugubre Gondola şi Via Crucis* scrise pentru pian, toate sunt repetiţii misterioase ale aceleiaşi mişcări de bază, concepute parcă de Liszt ca un singur *lamento* uriaş.

Scanned with OKEN Scanner

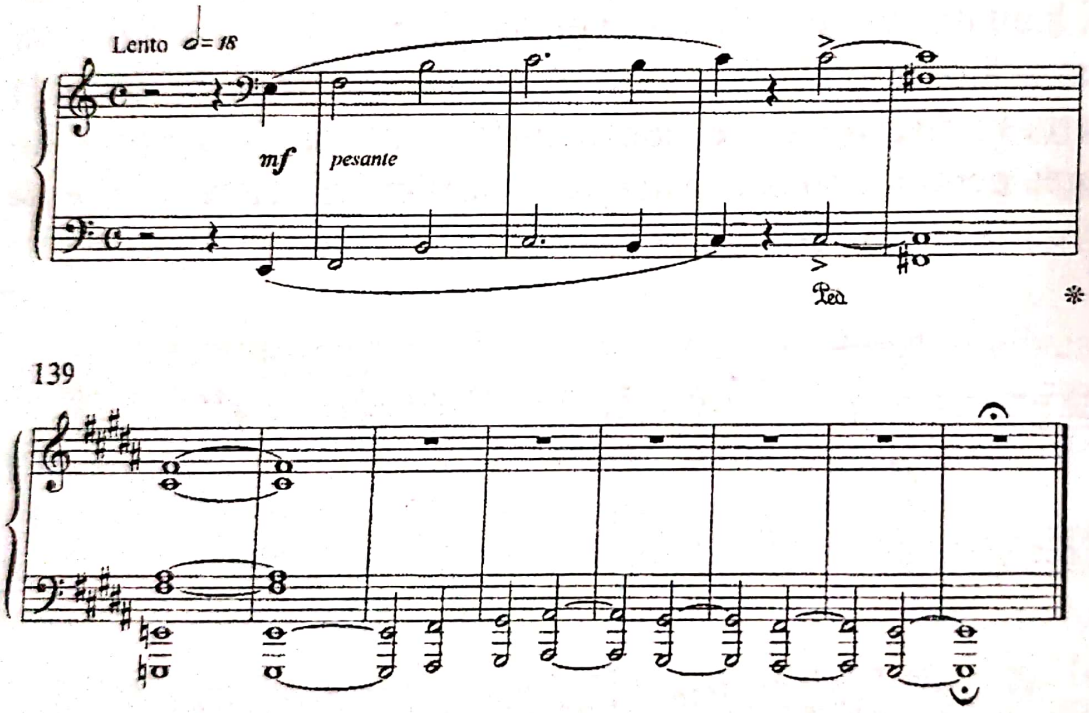
Limbajul muzical lisztian devine expresia unui suflet frământat, tenebros şi ascetic. Muzica sa este mai degrabă rigidă, ţepoasă, macabră, mai mult ameninţătoare decât frumoasă. Ea se prezintă mai mult ca mod de gândire decât muzică, mai mult strigăt decât melodie. Arta lisztiană a renunţat la pretenţia virtuozităţii sale strălucitoare de altă dată, la expresia programatică extrinsecă a inspiraţiei picturale sau sculpturale, la efectele coloritului strălucitor, iar discursul său muzical, cu o simplitate ascetică, parcă renunţă la orice retorism. Genurile muzicale noi îşi câştigă teren nu numai prin reînnoirea mijloacelor de expresie ci şi prin formularea unor noi legităţi. Îşi cuceresc teren elemente mai mult declamative, asemănătoare vorbirii umane. Anumite intervale, ca de pildă cvarta în direcţie descendentă capătă sens retoric latent în lucrarea pentru pian *Sunt Lacrymae Rerum* (din ciclul *Anilor de Peregrinări* vol. III)



Scanned with OKEN Scanner

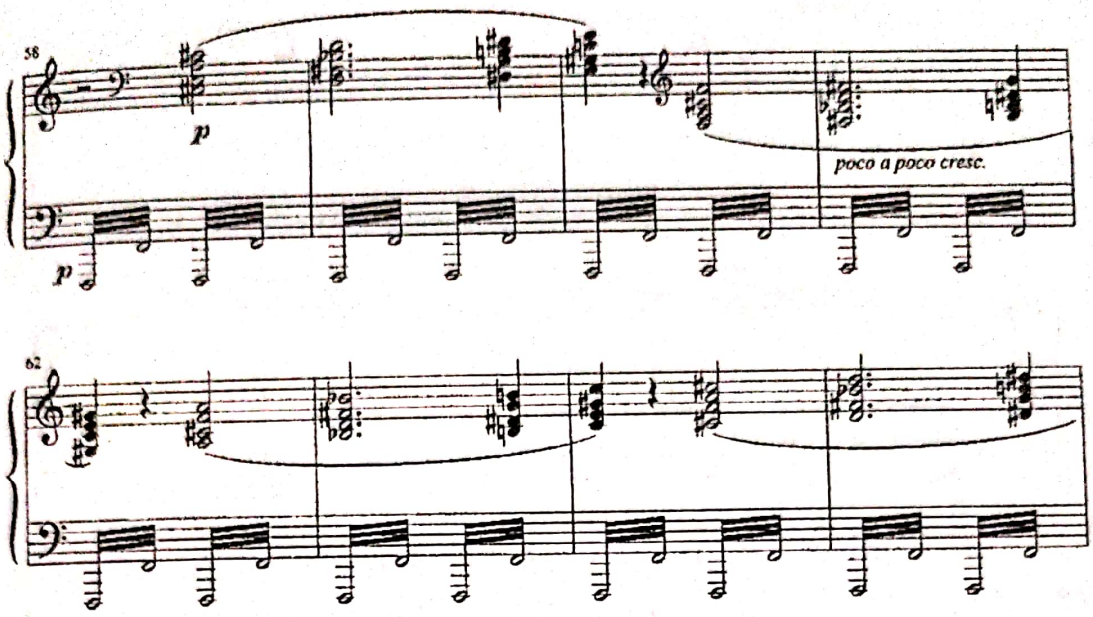
Deşi Liszt nu a fost adeptul sistemului atonal, convingerile sale către consolidarea sau lipsa de stabilitate tonală nu s-au manifestat cu certitudine. Totuşi îl caracterizează în aceste lucrări tardive, lărgirea noţiunii tonalităţii cu efectul retoric bine definit, includerea cât mai multor elemente îndepărtate faţă de tonalitatea centrală.

UNSTERN (1884-86) lucrare scrisă pentru pian, prezintă doar identitatea unui şi aceluiaşi sunet, la început şi la sfârşit.

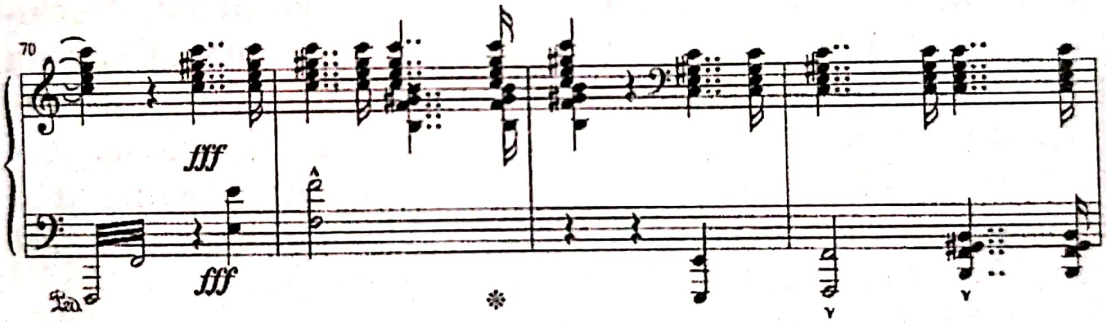


Înlănţuirile de acorduri mărite sunt într-o permanentă mişcare, cu efect mereu reînnoitor.

Scanned with OKEN Scanner



Acorduri formate din cvarte suprapuse[111] contribuie la lărgirea cadrului componistic şi al limbajului retoric novator.

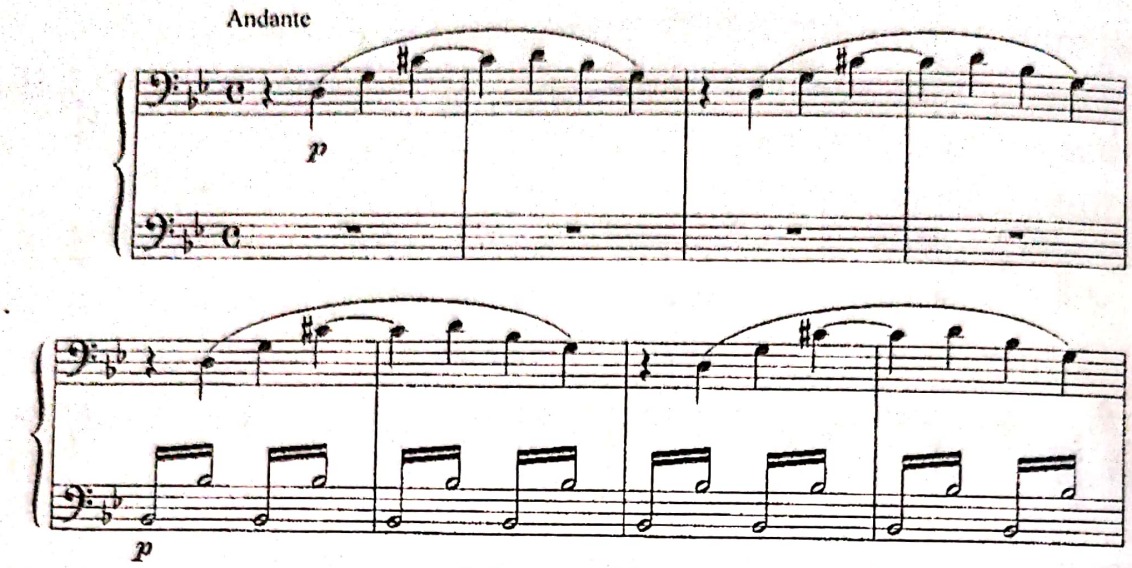


NUAGES GRIS (Norii cenuşii -1881). Tema acestei lucrări pentru pian transpare parcă din întunecimi misterioase, informe şi ameninţătoare, cu linie ascendentă a cvartei perfecte şi mărite :

---

[111] În Szabolcsi Bence, *A válaszút*, ed. cit. p. 230.

Scanned with OKEN Scanner



Repetiția temei apelează la secunda mărită. Ea este urmată de o linie melodică sinusoidală ce ne aminteşte de *circulatio*-ul baroc dar cu tentă ambiguă, exprimând în acelaşi timp şi incertitudinea figurii retorice *dubitatio*.

În încheierea lucrării se conturează un lanț ascendent cromatic al octavelor mâinii drepte (*passus duriusculus*), contrapunctat de un acompaniament cu caracter polifonic, structurat pe intervale disonante precum : cvinta mărită, cvarta micşorată, cvarta perfectă cu modificările lor ulterior-adecvate. Profilul celor două voci extreme conțin prin semantica lor, simbolul relației „ceresc-pământesc", realizând o încheiere în care discursul melodic devine rarefiat, suspendat parcă în aer şi finalizat prin disonanță prelungită (*extensio*).[112]

După părerea muzicologului Szabolcsi Bence cu referire la lucrarea *Nuages gris*, deşi mai săracă în inventivitate melodică, renunțând la modalități de expresie inteligibile lumii, totuşi este una din operele cele mai zguduitoare ale lui Liszt. Omul ce-şi pierde speranța nu mai ține să vorbească într-o formă elevată. Parcă nu mai vorbeşte nici cu sine însuşi.[113] Astfel se poate explica *fenomenul tardiv* lisztian şi *expresia retorică latentă* a acestuia.

---

[112] *Idem*, p.229.
[113] *Idem*, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

II. Spectrul romantic al sentimentelor acompaniatoare de valori estetice în retorica muzicii pianistice

1. Trăsături generale ale sensibilizărilor emoționale

În demersul analitic al muzicii romantice, privind interferența axelor istorico-stilistice şi structural-retorice, vrând-nevrând, se recurge la aplicarea unor concluzii la nivelul ştiințelor înrudite, cum ar fi în cazul nostru, psihologia.

În corespondențele polilor de real-ideal ai câmpului estetic, apar o serie de trăsături psihologice de competența celor afectivi-voliționali, ce se vor sensibiliza pe plan estetic, căci dispoziția sufletească ce însoțeşte orice activitate umană, este prezentă şi în actul artistic.

Aceste dispoziții etalându-se în afecte (definind momente unice), emoții directe (a legăturii omului cu mediul său nemijlocit), emoții indirecte sau afectivități « reprezintă un sistem de configurare nu numai al polilor de real-ideal din câmpul estetic, ci contribuie definitoriu la concretizarea tuturor momentelor principale şi intermediare ale valorilor şi valorificărilor condiționate în modele şi concretizate, în ultimă instanță, în structurile artistice ale acestui câmp ».[114]

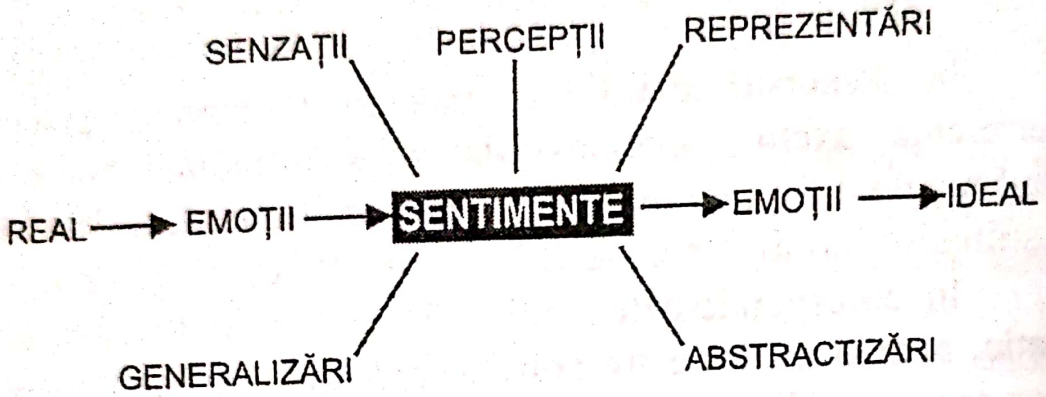
Mijlocind între polii câmpului estetic, sentimentele umane primesc încărcătură ontică şi gnostică deopotrivă, prin acel « concret viu cu lumea, prin analizatorii noştrii direcți, prin organele noastre de simț ».[115] Apelând la senzațiile, per-

---

[114] Şt. Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol I, tom 1, ed. cit. p. 100.
[115] *Idem*, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

cepţiile şi reprezentările noastre, acestea se focalizează în prezenţa realului operei artistice în sentimente, ca apoi, prin intermediul emoţiilor să transpară în generalizări şi abstractizări. Dinamica acestui proces psihologic poate fi demonstrată prin schema grafică de mai jos, preluată prin bunăvoinţa autorului, Ştefan Angi:



Amintind de prezenţa sentimentelor în cadrul oricărei activităţi umane, se constată totuşi că sfera ştiinţificului pretinde o oarecare debarasare a psihicului uman de influenţa oricărei stări afective. Părăsirea stadiului emoţional este motivat de dorinţa ştiinţei de-a atinge abstracţiuni universale. În sfera esteticului însă, se poate menţiona tocmai prezenţa emoţiei în fiecare moment, fie că suntem aproape de polul realului, fie de cel al idealului (pe axa câmpului estetic). În acelaşi timp se poate constata că « prin stârnirea tensiunilor şi/sau rezolvărilor în atitudinea omului faţă de real şi resensibilizarea ideilor sale, însoţindu-le în gândirea şi trăirea lor, funcţia de mijlocitor a sentimentului devine un atribut de prim ordin estetic care se concretizează plurivalent, asigurând emoţiilor cel puţin următoarele caracteristici de structurare estetică :

Scanned with OKEN Scanner

- stârnirea interesului omului față de real = startul estetic al emoțiilor,

- abstractizarea particulară a concret-senzorialului = transferul estetic al emoțiilor,

- re-concretizarea particulară a universalului-abstract = finalul estetic al emoțiilor,

- îngemănarea particulară a concret-senzorialului cu universalul abstract = condiționarea estetică a emoțiilor ».[116]

În travaliul analitic al rolului sentimentelor în structurile estetice, se cer definite sintagmele operaționale precum : emoția, afectele, afectivitatea, sentimentele, conform dicționarelor uzuale de specialitate.[117] În problematica generală a sentimentelor se întrevăd două laturi mai importante și anume, cele ale funcției mijlocitoare a acestora în practica artistico-estetică și cea de structurare estetică. Sentimentele antinomice precum : bucuria-tristețea, iubirea-ura, admirația-disprețul, simpatia-antipatia, speranța-deznădejdea, satisfacția-insatisfacția, plăcerea-neplăcerea etc, au rol mijlocitor

---

[116] *Idem*, p. 108.

[117] **Emoția** = fenomen activ fundamental ce se dezvoltă fie ca o reacție spontană și primară, în forma emoției primare sau afectelor, fie ca procese mai complexe, *legate de o motivație secundară,* și care reprezintă, după sistematizarea noastră, emoții propriu-zise, în I. Popescu-Neveanu, *Dicționarul de psihologie,* Editura Albatros, București, 1978,
(p. 231).

Afect = modalitate elementară a reactivității afective; *emoție primară* caracterizată prin mare intensitate, expansivitate, durată redusă, dezvoltare unipolară și exprimare nemijlocită în comportament *Idem*, p. 29.

Afectivitate = proprietate a subiectului de a resimți emoții și sentimente; *ansamblul proceselor, stărilor și relațiilor emoționale sau afective, Idem*, p. 29.

Sentiment = formațiune afectivă, complexă și relativ stabilă cu funcție de *atitudine subiectivă* și valorică și efectuând un rol important în reglarea conduitei în calitate de vector emoțional. *Idem*, p. 651.

Scanned with OKEN Scanner

între realul concret şi idealul dinamic-abstract de pe axa câmpului estetic. Totodată emoţiile grupează, precum am văzut mai sus, sentimentele umane în mod contrastant, dinamic, având la temelie caracterul luptei contrariilor. În şi prin această dinamică, sentimentele concretizate prin emoţii directe devin active, prezentând mobilitate pe axa real-ideal-ului estetic dar şi pe toate axele câmpurilor socio-umane cum ar fi: politicul, juridicul, eticul, ştiinţificul, religiosul, filozoficul.

Referitor la epoca romantică, sentimentele acompaniatoare de valori estetice sunt proclamate de artele plastice, în arta picturală a lui Géricault, Delacroix şi Constable. Prin maniera sentimentalismului, a literaturizării, a excesului emoţional, a modului vizionar şi al efectelor atmosferic-coloristice, aceste sentimente vor fi cele ce vor descompune iluziile eroice, vor dezvolta înălţarea umană, retrăirea pe plan psihic a multiplelor contradicţii sociale ale vremii.

Pe plan muzical paleta este mai amplă şi mai abstractă, diferită de la compozitor la compozitor, de la lucrare la lucrare. Este ştiut faptul că « stările psihice active ale omului sunt, bunăoară, diferite chiar şi la nivelul unei şi aceleiaşi emoţii, inclusiv în acelaşi stadiu al tensiunii şi rezolvării. [...] De aceea denotăm de pildă râsul ca zâmbet (umoristic), ca râs (satiric), ca rânjet (grotesc-ironic) etc, în cadrul câmpului estetic ş.a.m.d. ».[118]

Artiştii romantici, apelând la substraturile sufleteşti proprii sau ale publicului receptor, apelau de fapt la subtilul stărilor psihice umane prin intermediul emoţiilor directe sau celor indirecte, apropiind emoţiile de afectivităţi. Cvintesenţa curentului romantic îşi găseşte expresie în opera teoretică wagneriană. În această perioadă muzica era considerată ca domeniu al infinitului, al inefabilului (Hoffmann, Novalis,

---

[118] Şt. Angi, *op. cit.* p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

Schelling), ca imaginea inconştientului (Carus) sau ca imaginea valului enigmatic al abisului sufletesc (Wackenroder). Filozofia romantică (Hegel, Schelling, Schopenhauer) apelează la arta muzicală pentru propagarea spiritului şi a voinţei, iar idealismul muzical, ca expresie filozofică-romantică, germinează din subiectivitate pură, motiv pentru care « nu întâmplător coincide această filozofie cu vasta descătuşare, cu vasta înflorire a muzicii ».[119]

Afectivitatea fiind recunoscută de artiştii acestei epoci stilistice ca proprietate a subiectului de-a resimţi emoţii şi sentimente, a constituit un element devenit trăsătură stilistică a epocii, înmagazinată în sintaxa şi morfologia operelor de artă în mod diferit faţă de epoca anterioară, cea a clasicismului. Ca stări indirecte ale spiritului şi psihicului uman, ca şi condiţie a « devenirilor şi existenţelor sufleteşti, [afectivităţile se constituie de fapt în] emoţii înmagazinate în straturile psihicului nostru [implicit şi] în structurile creaţiilor artistice ».[120]

Trăirea emoţională reală sau artistică este prezentă în afectivităţile noastre, devenite amintiri ale acestor emoţii directe. Dar afectivitatea nu are o privire numai spre trecut. Ea poate fi retrăită prin emoţiile prezente oferite de operele de artă - în cazul nostru muzicale - fie prin creator, fie prin interpret sau chiar prin public. Aceste trei ipostaze conferă mediu favorabil depozitării momentelor emoţionale, conturând astfel stări afective perspectivale, deci de viitor. Momentele valorice punctiformice de pe axa real-ideal fiind mijlocite de aceste stări emoţionale, acestea vor fi conjugate în formaţia afectelor recunoscute ca sentimente, într-o dinamică subiectivă şi valorică.

---

[119] H. Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 264.

[120] Şt. Angi, *op. cit.* p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

Determinând particularităţile de structurare estetică a emoţiilor amintite, proprietăţile fundamentale constitutive ale emoţiilor general-valabile, alături de numeroasele caracteristici particulare prezente « la nivelul categoriilor valorice ca trăsături definitorii ale sentimentelor însoţitoare de frumos, sublim, tragic etc »[121] se prezintă astfel :
- corelaţia sentimentelor cu activitatea umană,
- bivalenţa construirii şi existenţei tensional-abstracte a sentimentelor,
- vectorialitatea sentimentelor,
- dinamismul sentimentelor exteriorizabil şi manifest,
- relativa independenţă a sentimentelor,
- dialectica condiţionării directe şi indirecte a sentimentelor,
- caracterul leitmotivic al sentimentelor specifice,
trăsături din care vom aborda spre prezentare doar câteva:

a) Corelaţia estetică a sentimentelor cu activitatea umană

În travaliul artistic *emoţionalul* este un element intermediar şi dinamizator pe axa polilor de real-ideal. Nu întâmplătoare este expresia *sentimentele ne mişcă...*, căci înmagazinarea energetică a metaforismului şi simbologiei artistice se declanşează pe fundalul amintirilor filo- şi ontogenetice readuse în prezent. Pe fundalul acestor amintiri (filo- şi ontogenetice), mesajul estetic al operei de artă finalizat în sentimente, se transformă din ideal în real, prin mijlocirea activităţii concret umane. Dacă luăm « ca exemplu imnurile, odele antice, coralele protestante, imnurile de stat, cântecele

[121] Şt. Angi, *op. cit.* p. 102-103.

Scanned with OKEN Scanner

revoluționare, toate cu mesaj concentrat în ideograme adecvate, se observă că mesajul ideatic-sentimental are o penetrare puternică în activitatea [umană] comună, tocmai datorită corelației sentimentelor între polii: real-concreți și ideal-virtuali ».[122]

Desprinzând din cele de mai sus caracterul mobilizator, de acțiune a muzicii prin « sentimentele artisticeşte sensibilizate [putem afirma că] simbolurile muzicale „se redeschid" şi semnificatul lor devine accesibil publicului, inclusiv la nivelul de acțiune al acestuia ».[123] Acțiunea sentimentelor muzicale ce se metaforizează în conştiințele auditoriului sunt datorate caracterului dinamic al materialului sonor şi în acelaşi timp a caracterului efemer al sunetelor muzicale.

Această organizare a mişcării sunetului muzical este deopotrivă dătătoare de sens, fie că ne referim la realul artistic sau idealul sensibilizat. Acest dinamism poate fi descoperit şi în artele plastice. Chiar statice fiind, pictura şi sculptura, prin trasarea unor linii mai agitate sau mai candide, a unor culori mai suculente sau estompate, surprinderea unei clipe de mişcare sau repaos în sculptură etc. pot exprima de asemenea, dinamismul real metamorfozat în sentimentul ideatic corespunzător. Se pare că artiştii romantici, începând cu Delacroix, se foloseau de culoare în mod predilect « pentru a-şi exprima emoțiile şi mai puțin de desen, pe care punea mare preț clasicismul, neoclasicismul şi academismul ».[124]

---

[122] L. Balla, *De la grotesc la arabesc*, Teză de doctorat, Academia de muzică G. Dima, Cluj-Napoca, 2001, p. 83.
[123] St. Angi, *op. cit.* p. 109.
[124] Eugen Pohonțiu, *Inițiere în artele plastice*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

b) De la dinamica emoțiilor la vectorialitatea acestora

În caracterul omului, stările psihice, prin formele lor active sau latente, determină acea dinamică ce se manifestă spre înfăptuirea idealurilor sale. Dar aceste idealuri au o caracteristică de factură perspectivală ce determină neîmplinirea lor imediată. Emoțiile în mișcarea lor continuă ne evidențiază o trăsătură ambivalentă ce constă, pe de-o parte în « afirmarea idealului şi [pe de alta în] infirmarea frânelor acestuia ».[125] Din această ambivalență a sentimentelor reiese clar modalitatea perspectivică de materializare a idealului pe care stăruințele umane le fac în atingerea acestui scop. Momentele afirmării idealului precum şi infirmării frânelor acestuia sunt de altfel momentele pozitive, respectiv negative ale dinamismului emoțional.

În general, în sfera socio-umană, la fel ca în artă, există o gamă largă de idealuri, adeseori antagonice sau contradictorii, ce pot determina fie societatea sau individul la o atitudine bivalentă sau chiar plurivalentă din punct de vedere emoțional-afectiv, cea ce determină o dinamică interioară a stărilor psihice. În operele de artă acest dinamism este prezent mereu datorită mobilității emoțiilor - recunoscute ca mijlocitoare între real şi ideal. Adică subiectul, tematica operei de artă muzicală, plastică, coregrafică, literară etc, concretizează aceste emoții prin trasfigurarea temelor, finalizate până la complexitatea lor în idealurile cuprinse în mesaj. Desigur că în acest caz, un rol important îl are circumscrierea mai riguroasă sau mai puțin riguroasă a purtătorilor afectivi. Astfel, rigurozitatea circumscrierii mesajului conduce la o

---

[125] Şt. Angi, *op. cit.* p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

consecvență a oglindirii acestuia în sentimente şi afecte polarizate cât mai concret pe axa real-ideal, acțiunea inversă în schimb, conducându-ne spre o judecată ambiguă, incertă, lapidară.

Romantismul muzical ne oferă o serie de exemple, de la cele mai concrete din punct de vedere afectiv, până la acelea creatoare de momente de suspensie, de oprire sau stagnare în înfăptuirea idealului artistic. De exemplu « lirismul nostalgic al *Sonatelo*r lui Schubert sau noul orizont poetic al muzicii prin forma liedului », « proiecția în ficțiune a afinităților lui Schumann » sau « introspecția şi confesiunea, caracterul voit evaziv al *mascaradelor* - *Papillons, Dansul Davidienilor, Carnavalul vienez, Ballszenen* - şi Scenele diverse - *Kinderszenen, Waldszenen, Albumblätter, Fantasiestücke ş.a.* »[126] constituie generalizări fugitive.

În cazul creației chopiniene, intensitatea emoției şi farmecul spontaneității miraculoase, prin *Preludiile* sale ca poetici ale sentimentului efemer, contrastează cu ambivalența dintre două straturi ale conştiinței, a trecutului ideatic şi a prezentului sumbru, oglindit de exemplu în *Nocturnele* sale. *Baladele* ce « scrutează un trecut - nu impersonal, obiectiv, ci dimpotrivă, foarte intim şi incandescent »[127] se alătură dramatismului *Sonatei în si bemol minor*, iar *Polonezele* sunt o exteriorizare măiestrită a simțămintelor şi sentimentelor, amalgamând mândria națională cu revolta interioară a autorului.

Liszt, după propria-i mărturisire spune la un moment dat: « sentimentul şi reflexia îmi dezvăluiau pe zi ce trece relația ascunsă care unește creațiile geniului. Rafael şi Michelangelo mă făceau să-i înțeleg pe Mozart şi pe Beethoven; Giovani Pisano, Beato Angelico, Francesco Francia mi-l

---

[126] Al. Leahu, *Maeştrii claviaturii,* ed. cit. pp. 128-137.
[127] *Idem*, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

tălmăceau pe Allegri, pe Marcello, pe Palestrina; Tizian şi Rossini îmi apăreau ca doi aştrii de strălucire egală. Colisseul şi Campo Santo par mai familiare dacă te gândeşti la Simfonia eroică sau Recviem. Dante şi-a găsit expresia picturală în Orcagna şi în Michelangelo, poate că şi-o va găsi într-o bună zi şi pe aceea muzicală într-un Beethoven al viitorului ».[128]

Din aceste mărturii ale lui Liszt reiese în mod evident crezul său estetico-retoric, devenind poate primul dintre artiştii romantici cu vădite înclinaţii spre transpunerea unor capodopere ale literaturii dar mai ales ale artelor plastice în muzică, nemaivorbind de panoramicul frumuseţilor naturii transpus sonor.

Demn de remarcat pare faptul că « muzica lui Liszt nu este o simplă evocare descriptivă a imaginii exprimate prin titlu, ci un mod de a pune în rezonanţă zona de sensibilitate în care impresia deşteptată de muzică se interpătrunde cu altele stimulate de diferite evenimente sau opere de artă. De aici decurge o nouă *misiune interpretativă* pentru muzician : el trebuie să opereze *transmutaţia* etosului, convertind într-o desfăşurare muzicală adecvată EMOŢIA suscitată de contemplarea unui peisaj »[129] [sau unui tablou, statui etc.].

Operând cu elemente ambivalente (pozitive şi negative) ale dinamicii sentimentelor, artiştii, muzicienii romantici ating uneori zonele de rezonanţă cele mai intime ale publicului şi artiştilor vremii unde/când idealul negativ este tot atât de prezent precum cel pozitiv, înălţător. Din dinamica sentimentelor reiese, volens nolens, şi caracterul vectorial al acestora. Cu alte cuvinte « în desfăşurarea misiunii lor de mijlocitor între dinamizarea polilor câmpului estetic, emoţiile se manifestă direcţional, îndreptându-se mai mult sau mai puţin defi-

---

[128] *Idem*,. pp. 168-169.
[129] *Idem*, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

nit *spre* şi *până la* un moment punctiformic condiţionat al existenţei estetice ».[130]

Sentimentele, în câmpul estetic, se manifestă conform legii dinamicii, însă în conglomeratul interferărilor pozitive sau negative ele se aranjează într-o direcţionare vectorială, manifestându-se în acelaşi timp cantitativ-linear şi calitativ-statornic (punctiformic). În stadiul de acumulare al emoţiilor, acestea au un statut finalizant, câtă vreme în stadiul atingerii obiectivului propus de opera de artă, ele devin finalizate.

Concretizate în momente de conflict sau de echilibru, aceste două modalităţi îşi găsesc expresia concret-palpabilă în punctele culminante ale lucrărilor muzicale în ansamblu, sau de exemplu în cadenţele interioare sau finale ale concertelor instrumentale, în deznodământul tragediilor sau rimelor poemelor şi poeziilor, în punctele de fugă ale tablourilor, în concordanţa sau neconcordanţa spaţialităţii sculpturale etc.

Dar în vectorialitatea emoţiilor structurate artistic se poate spune, de exemplu, că « linia melodică nu este altceva decât o diagramă evidentă a metaforei vectorului emoţional »,[131] cuprinzând bineînţeles şi momentul finalizant cât şi pe cel finalizat, efecte valabile şi în celelalte ramuri artistice.

În stadiul de acumulare şi finalizare vectorială a emoţiilor sunt deosebit de importante două momente distincte, ce par a defini de altfel vectorialitatea propriu-zisă : « (1) etapa generativă (primară) a vectorialităţii, când emoţiile preluând reflexele din stimulii realului se îndreaptă spre polul idealului, finalizându-se în abstractizarea experienţei pe polul idealului, (2) etapa sensibilizării vectorialităţii (secundară), atunci când emoţiile, preluând mesajul de pe polul idealului îl

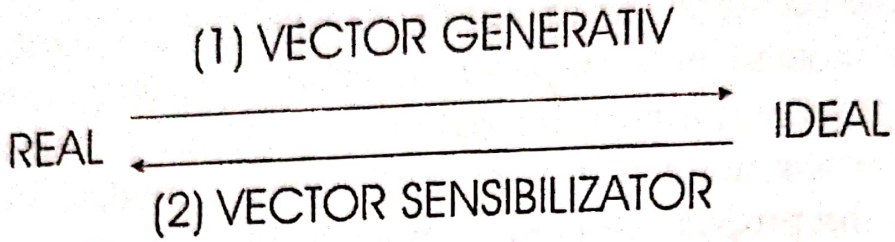
---

[130] Şt. Angi, *op. cit.* p. 113.
[131] *Idem*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

însoțesc spre elementul real al câmpului pentru calificarea estetică a acestuia ».[132]

Schema grafică a acestui travaliu se prezintă astfel :



c) Relativa independență a emoțiilor

Emoțiile, în situația lor mediatoare între momentele de real şi ideal pe axa câmpului estetic, cunosc două stadii de dezvoltare, cel al continuității şi al discontinuității. Aceste emoții, însoțitoare de valori estetice, în parte rămân ancorate în punctiformitățile din perimetrul realului sau idealului, determinând stadiul manifest al continuității, însă pe de altă parte, prin definitivarea realului şi înfăptuirea idealului, cunosc o eliberare parțială, menținându-şi o independență cât de cât relativă. Acest moment, identificabil ca discontinuu, determină atât în viața cotidiană cât şi în activitatea artistică sau mai bine spus, în structura operei de artă, așa numitele momente de *criză,* « de dinamism emoțional în suspensie ».[133]

Emoțiile eliberate, de regulă cu caracter penetrant, se prezintă « cu vădite tendințe ale unor ancorări mediatoare, reale şi identice ».[134] Această stare dinamică, definită de estetica

---

[132] *Ibidem.*
[133] Şt. Angi, *op. cit.* p. 117.
[134] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

modernă ca o relativă independenţă a sentimentelor cu caracter deschis sau ascuns, poate fi remarcată pe plan individual (pierderea persoanei iubite) sau social (psihoza războiului, a terorismului, a cataclismelor planetare de tipul sfârşitului lumii etc.), iar diferitele ramuri artistice printr-o vibraţie sensibilă se pot angaja în dirijarea independenţei relative a sentimentelor - cu note critice - spre restabilirea echilibrului continuităţii.

Astfel, capodoperele artistice expresiv-penetrante evidenţiază în mod critic greşelile, erorile mersului istoric, câştigându-şi rolul de *memento.*[135] În acest sens, exemplele cele mai frapante, chiar repetabile fiind, sunt de o penetranţă demascatoare, de exemplu a valorii josnicului izvorât din opţiunile inumane ale războiului precum: lucrarea pentru orchestră de coarde *Hiroşima* de Penderecki, tabloul *Guernica* de Picasso, poezia *Lidice* de Veronica Porumbacu etc.

Chiar dacă aceste exemple sunt relevante pentru arta secolului XX, epoca romantică ne poate influenţa şi ea starea emoţională în mod asemănător, dar nu identic, cu spectrul său bogat şi cu întregul său apanaj definitoriu.

În plan emoţional este ştiut faptul că arta are menirea în primul rând de-a oglindi prezentul, de-al sensibiliza, căci indiferent că evocă trecutul sau anticipă viitorul, ne face să trăim şi să re-trăim prin mijlocirea sa doar prezentul. Emoţia artistică evocă în acest fel amintirea trecutului în prezent, dând posibilitatea acceptării unor emoţii înmagazinabile pentru viitor. Direcţionarea vectorială a cunoaşterii umane ne conduce de la sentimente la cunoaşterea idealurilor, iar în această procesualitate activă, emoţiile se constituie în verigi de legătură spre lumea idealurilor.

---

[135] Memento = semn, notă care aduce aminte de ceva ...în, F.Marcu - C.Manecă, *Dicţionar de neologisme*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Atenția și sensibilitatea artiștilor tuturor timpurilor sugerează, după părerea noastră, în operele lor acele variante posibile și canalizatoare de emoții și sentimente, ce **nu** conduc spre cuplări nedorite, ci spre prevenirea optimă ale acestora. În același timp « retrăind medierile emoțiilor de altădată, între un trecut real și un fost ideal, invocăm întreg fenomenul istoric ca un prezent imaginat dar care [...] va înrâuri inclusiv asupra prezentului nostru real ».[136] Mijloacele comunicării umane (cuvintele limbii sau elementele altor limbaje ca de exemplu limbajul artei) poartă în sine semantica ideii sau idealului (*conotatio*), când relativa independență a sentimentelor scade în raport cu realitatea, dar are referiri asupra realului în mod denotativ când această relativă independență crește.

Existența comunicării artistice își crează propria realitate specifică prin mijlocirea căreia își etalează idealurile conotative. Lumea sonoră a muzicii, lumea vizual-plastică, lumea gesticii coregrafice, lumea tropilor în literatură etc. semnifică funcția denotativă a câmpului estetic. Comunicarea în direcția realului cotidian poate fi atins astfel prin mijlocirea virtualității artei obiective, această mijlocire cuprinzând și specificul relativei independențe a emoțiilor, într-o gradație mai înaltă sau mai scăzută. Astfel cu cât este mai abstractă realitatea artistică cu atât crește în intensitate caracterul relativei independențe a sentimentelor și invers. Realizarea acestor medieri se atinge în mod voalat, cizelându-se prin diferitele stiluri artistice, prin genuri, finalizându-se în cele din urmă în capodopere artistice propriu-zise. Dar să nu uităm că obiectualitatea sonoră a muzicii, exprimabilă melodic, armonic, ritmic, coloristic etc. este fragmentar-abstractă în raport cu realitatea. Aceste elemente obiectuale ale generalizării artistice sunt într-o raportare indirectă cu realitatea, ca apoi prin

---

[136] Șt. Angi, *op. cit.* p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

emanaţia emotiv-sentimentală să devină parte integrantă a realităţii, sintetizându-se într-o unitate obiectuală nouă. Dacă facem abstracţie de programatismul propriu-zis, putem identifica în mod liber şi indirect asemănări ale realului muzical cu realitatea înconjurătoare (de exemplu ritmul binar asemănător expiraţiei şi inspiraţiei sau bătăilor inimii, linia melodică ascendentă asemănătoare lărgirii orizontului vizual sau afectiv, disonanţa asemănătoare unei tensiuni, intensitatea dinamică sugerând apropierea excesivă a ceva... etc.).

Componentele muzicii, în orientarea lor spre real, se pot apropia şi de obiectualitatea definită a altor arte dinamice cum ar fi de exemplu poezia (prin pasul dactilic sau iambic...), de dans (prin ritmica de allemandă, mazurcă, siciliană, tarantella...), de corespondenţele muzicale ritmico-semantice, de prelucrarea muzicală a declamatismului vorbirii (bocete, recitative, linii melodice instrumentale...) şi chiar de atingerea hotarelor artelor plastice (prin asocieri dinamic-coloristice, de trezirea unor asociaţii vizuale plane sau spaţial-arhitectonice...). În aceste cazuri este parcă reeditată vechea artă a muzelor, sincretismul artistic *mousiké*. Ne putem gândi şi la nuanţările semantice ale dansului asupra muzicii (*relatum*-uri după R. Bartes) precum formulele poetice ale barocului (suitele, coralele bachiene...), clasicismului (dactilul beethovenian...) sau conştientizarea intonaţiei populare a şcolilor naţionale (limbaj muzical arhetipal...).

Obiectualitatea muzicii ne apare astfel, ca o multitudine a componentelor de mediu, derivate direct sau indirect din realul fragmentar-abstract. În acest spectru, diferitele emoţii umane sunt mai libere, manifestându-se relativ independent, asigurând confruntarea dintre real şi ideal în mod dinamic şi variat.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul ne oferă suficiente exemple, dacă ne referim doar la acele creații artistic-muzicale sau chiar pianistice, ce abordează teme istorice. Astfel *Studiul revoluționar op. 10 no.12* al lui Chopin, lucrarea *Funérailles* (*Harmonies poétiques et réligieuses*, 1845-52) pentru pian, precum și *Héroïde funèbre* (1849-50 / 1854) pentru orchestră de Liszt și altele, evocă un trecut care, în dinamica sentimentelor însoțitoare suprapun în plan emoțional: *trecutul - prezentul - viitorul*.

În *Studiul op. 10 no. 12* (1831) de Chopin « nu trebuie văzută o capodoperă figurativă și de modulație. Această autentică operă de artă, cuprinsă în optzeci și două de tacturi, este o imagine reală a vieții, pe care nu o îngenunchia înfrângerea, care nu se va înneca nici chiar în propriul ei sânge ».[137] Emoțiile pe care le emană această lucrare, conferă o independență relativă a sentimentelor, reeditând la fiecare ascultare *memento*-ul martirilor revoluției de la Varşovia din 1830.

Asistăm la o comuniune de idei între Chopin și Liszt, atunci când cel din urmă închină în lucrarea sa pentru pian *Funérailles* (oct.1849) un *memento* asemănător luptătorilor martiri ai revoluției de la 1848 din Ungaria. Acest fapt este subliniat de ritmica punctată a părții lente, având un specific național maghiar. În *Héroïde funèbre* el « prezintă [deasemenea] regretul pentru cei căzuți *indiferent de culoarea steagului sub care au pășit* [...]. Ideea lui Liszt era să scrie o odă funebră, închinată eroilor revoluției din 1848, idee nobilă, pe care a realizat-o deplin în lucrarea sa muzicală ».[138]

---

[137] Jerzy Broszkiewicz, *Chipul dragostei*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1962, p. 212.
[138] Th. Bălan, *Liszt*, ed. cit. p. 328.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel poate fi urmărită prin intermediul acestor capodopere, şi nu numai, relativa independenţă emoţională pe scară istorică, a plămădirii metaforice a afectivităţilor cuplate cu real-idealul virtual artisticeşte imaginat, precum şi cu invocarea estetică a existenţei şi / sau evoluţiei relativ independente a emoţiilor pe traiectul istoric : trecut-prezent-viitor. În acest sens *trecutul poate deveni evocativ, prezentul indicativ, iar viitorul anticipativ* (Angi).

Oprindu-ne la cel din urmă moment, al viitorului anticipativ, putem constata că, anticiparea imaginativă a emoţiilor pe plan artistic pare o curiozitate. Făcând abstracţie de romanele ştiinţifico-fantastice ale lui Jules Verne sau trecând peste literatura S. F. a zilelor noastre, dar şi peste fantasticul prezent în cuceririle electrotehnicii lumii sonore moderne, în epoca romantică, cu speţă în literatura pianistică lisztiană, ne pare relevantă prezenţa emoţiilor relativ independente, purtătoare de idei noi, ale unui real virtual care se prezintă ca anticipare a structurii materialului sonor, cu apel direct la reînnoirea limbajului muzical. Este vorba de lucrările tardive pentru pian, în care limbajul sonor lisztian devine expresia unui suflet frământat, tenebros şi ascetic, în care s-a renunţat la pretenţia virtuozităţii strălucitoare de altă dată şi în care această muzică, mai degrabă rigidă, macabră, ameninţătoare, se prezintă mai mult ca un mod de gândire decât muzică, mai mult strigăt decât melodie. Genurile muzicale noi ale compozitorului sunt realizate prin formularea unor noi legităţi, prin reînnoirea mijloacelor de expresie, prin folosirea cvartelor ascendente sau terţelor supraetajate cu sens retoric latent, prin lărgirea noţiunii tonalităţii cu efect retoric bine definit şi sunt prevestitoare ale evoluţiei muzicale ulterioare.

Epoca romantică, faţă de clasicism, a generat emoţii noi, care configurau mai mult un viitor încă neînfăptuit sau

Scanned with OKEN Scanner

cu alte cuvinte, un existent în cadrul prezentului virtual estetic. Mijloacele de expresie inovatoare ale lui Liszt, pornite din impulsul său interior, se vădesc reflectate în rezolvări libere ale acordurilor de nonă desfăşurate ca un voal (*Fântânile de la Villa d'Este*), în lărgirea cromatismului tristanian până la o hipercromatică sensibilă (*Via Crucis*), iar tehnica de suprapuneri de terțe va fi amplificată până la dimensiuni ce ating fantasticul şi tensiunea explozivă (*Ossa arida*). Întregul limbaj armonic ni se pare astfel brăzdat de o nerăbdare febrilă, motivată de dorința demolării formelor vechi.

Condițiile social-istorice ale secolului al XIX-lea vor determina o turnură nouă în concepția şi orientarea artei romantice. Dacă la început de secol, arta romantică era caracterizată de un elan unanim, aproape naiv, în care putem include şi primele lucrări ale lui Liszt, spre sfârşitul aceluiaşi secol, în creația sa tardivă se poate observa o reorientare motivată de configurările politice absolutiste sau socio-burgheze. Societatea care la începutul secolului al XIX-lea era ataşată de artiştii săi, cu timpul se îndepărtează, se înstrăinează de aceştia. Dacă ne gândim la Berlioz, Verdi, Liszt, Wagner, Erkel, Brahms, toți au aceeaşi soartă comună neavând în spatele lor scutul protector al societății.

În această reorientare, drumul comun al artistului romantic şi cel al societății până acum protectoare a artei şi artiştilor, se desparte. Cei doi romantici, Berlioz şi Liszt, care în jurul anului 1830 visau cel mai mult la întâlnirea artei cu publicul cât mai larg al vremii, ajung spre sfârşitul vieții să sufere de solitudine. Realizările lor artistice tardive par a avea un caracter testamentar şi numai viitorul va demonstra că tot ceea ce au creat nu a fost un *tors* ci un *viitor anticipat*, un început demn de a fi urmat.

Scanned with OKEN Scanner

Sensibilizarea *prezentului* acelei perioade, prin arta tardivă lisztiană şi în contextul relativei independenţe a emoţiilor, pare a fi realizat printr-un procedeu artistic bivalent, de evocare a *trecutului* dar mai ales de anticipare a *viitorului.*

Indiferent de epoca stilistică, una din menirile artei pare a fi aceea de reflectare a temporalităţii sentimentelor, de sensibilizarea şi transmiterea prezentului precum şi de asigurarea trăirii lumii reale de către om, cu scopul transformării acesteia conform idealurilor sale, iar « relativa independenţă a emoţiilor [este] valorificată, în ultimă instanţă, pe plan artistic prin construirea metaforică în diferite îngemănări ale componentelor de real şi ideal, din câmpul de forţă al esteticului ».[139]

[139] Şt. Angi, *op. cit.* p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

2. Caracterul leitmotivic al sentimentelor specifice în procesul de însoțire a diferitelor valori estetico-artistice

În găsirea armoniei raporturilor sentimentelor, multitudinea acestora acoperă potențial ambii poli ai câmpului estetic. Este fenomen aparent acela, conform căruia pentru fiecare moment punctiformic al câmpului estetic i-ar corespunde alt şi alt sentiment. În realitate suntem confruntaţi cu o difuzare radiantă a aceleiaşi atitudini emoționale.Astfel frumosul în armonia sa dinamică trebuie să domine urâtul, sublimul trebuie să se opună josnicului, iar tragicul comicului. Întregul proces de apropiere sau depărtare de frumos este susținut de policromia deosebirilor pozitive şi/ sau negative ale polivalenței sentimentelor însoțitoare. Sentimentul în sine se divide în contrariile sale. În realizările artistice diviziunea internă a forței sentimentelor urmează fidel configurarea valorilor estetice. Aceasta înseamnă că sentimentul însoțitor se ataşează de valoarea estetică dată cu îndărătnicia *epitetonului* sau *leitmotivului*, semnalându-l sau concretizându-l în mod permanent. Deosebirile ce se găsesc în aceste semnalări sau concretizări ne conduc spre diviziunea internă a sentimentelor : anumite valori emoționale scot la lumină anumite stări emoționale, dar aceste sentimente astfel concretizate rămân bi- sau multivalorice; evidențiază doar cromatica specifică a unității şi luptei contrariilor. În dualitatea afirmării sau infirmării, puterea emoțională a sentimentelor însoțitoare a confruntării frumosului-urâtului se configurează într-un mod mai deosebit decât în cazul sublimului-josnicului sau tragic-comicului.

Scanned with OKEN Scanner

Contrastul emoţional al frumos-urâtului concretizat prin seninătate sufletească - frică, este obţinut prin dinamica transmisiei (dintre polii real-ideal) atât în opera artistică integrală cât şi în microstructurile acesteia. Expunerea punctiformică, respectiv punerea faţă în faţă a tensiunii polilor conduce la scurtarea reacţiei în lanţ a pregătirii-tensiunii-relaxării astfel că tensiunea aflată în centru, va cuprinde suprapus şi momente ale pregătirii şi ale rezolvării ca o anticipare reciprocă a acestora. În acest sens se poate urmări exemplul lui Liszt în *Sonata Dante* sau al lui Bartók care în muzica sa foloseşte consecvent principiul contrastant al idealului contra tors-ului. Dar acest principiu al dinamicii sentimentelor este propagat şi de creaţiile populare în care metaforele contrare ating uneori stadii hiperbolice. Romanticii, prin procedeele de generalizare artistică se folosesc de dialectica contrariilor, finalizându-le prin hiperbolele şi litotele din creaţiile lor.

Este ştiut faptul că opera muzicală în sine nu este sentiment ci poate fi purtătoare de sentimente sau poate exprima sentimente, în cazul în care ne apropiem de ea cu dorinţa de a o înţelege, de a-i fructifica pozitiv semantica. Schema abstractă a algoritmului pregătire - tensiune - relaxare, cunoaşte astfel, la nivel estetic o concretizare particularizantă, determinată de caracterul indirect al celor trei momente amintite. În plan muzical acestea se prezintă ca forme însoţitoare cvasi-obligatorii de sentimente.

Stările emoţionale în forma lor directă şi indirectă par a coexista în determinismul modelului estetic al sentimentelor, căci din interpătrunderea continuă a acestor două stări ne transpar sentimentele dorite. În travaliul complex al sentimentelor, stadiul indirect emoţional pregăteşte tensiunea, după ce el însuşi se transformă într-un stadiu direct pe parcursul

Scanned with OKEN Scanner

transmiterii tensiunii, iar apoi în momentul final al rezolvării tensionale să dobândească atât caracter direct cât şi indirect.

În cazul rezolvării pozitive a momentului tensional, varianta negativ-emoţională va rămâne doar o prezenţă indirectă, ca de pildă în secţiunea mediană a *Nocturnei op. 15 în fa major* de Chopin. În cazul evidenţierii variantei negative, posibilitatea pozitiv-emoţională îşi dobândeşte existenţa doar prin sentimentul nostalgiei, ca de exemplu în partea mediană nostalgică, cu caracter antitetonic al *Mefisto-Vals*-ului lisztian (1881), lucrare în care de altfel varianta negativ-sentimentală a intercategoriei mefistofelicului domină în mod direct întreaga atmosferă emoţională.

În stadiul echilibrat al real-idealului, categoria estetică a *frumosului* se prezintă ca un stadiu direct cu caracter pozitiv care programează sentimentul *seninătăţii sufleteşti* (şi care în găsirea rezolvării formează o dispoziţie mai abstractă). Însă în stadiul lipsei echilibrului din raportul real-ideal, prin categoria estetică a *urâtului* se evidenţiază stadiul direct de caracter negativ, concretizând sentimentul *fricii* ce poate provoca manifestarea trăirii stadiului emoţional direct al *spaimei* şi cel indirect al *angoasei.*

Exemplele din literatura pianistică romantică sunt numeroase, câteva din acestea fiind prezentate în capitolul dedicat categoriilor estetice principale.

În urma vibraţiei discrete a frumosului aparent, majoritatea operelor muzicale - alături de categoria estetică a frumosului - prezintă, şi de regulă multidimensional, reacţia în lanţ a relaţiei emoţionale tensiune-rezolvare. Printre exemplele relevante în acest sens poate fi amintită din creaţia secolului XX, cea bartókiană, ce se clădeşte pe alternativa frumos-urâtului în momentele de culminaţie, păstrând alăturarea stadiilor pozitiv-negative şi evidenţiind totodată cu predominanţă ori idealul ori torsul.

Scanned with OKEN Scanner

Până când cele *Două portrete op. 5* pentru orchestră de Bartók expun doar alternativa de ideal-tors, muzica baletului *Prinţul cioplit din lemn op. 13*, prezintă reacţia în lanţ al frumos-urâtului, unde rolul central îl ocupă idealul, iar în materialul muzical al lucrării vocal-simfonice *Cantata profana* este prelucrat torsul cu rol predominant. [140]

În tratarea categoriilor principale sau intercategorial-estetice precum şi a sentimentelor acompaniatoare de valori estetice, în retorica muzicii pianistice romantice şi nu numai, sunt folosite procedee hiperbolizante în vederea lărgirii sferei de referinţă ale acestora.

În prezentarea multidimensională a reacţiei în lanţ a relaţiei emoţionale tensiune-rezolvare din cadrul raportului real-ideal, alternativa frumos-urâtului se evidenţiază în mod preponderent şi prin formele intercategoriale ale acestora (graţios, jolie, îmbucurător, miniatural...., diform, disonant, amorf...).

Luând ca exemplu creaţia lisztiană, valoarea intercategorială (sau interferenţială) a *fausticului* contrastează tensional cu exprimarea expresivă a spiritului *Etern-Feminin* goethean, într-un mod particular. Atât în *Simfonia Faust* cu caracter programatic pronunţat, cât şi în *Sonata în si minor* pentru pian cu program subînţeles, exprimând tensiunea dinamic-hiperbolizată a muzicii lisztiene în algoritmul estetic de pregătire-tensiune-rezolvare, este finalizat fausticul prin momentul purificator catarctic ca sentiment însoţitor al tragicului, al cărui satelit este.

Premergătoare *Simfoniei Dante*, lucrarea pentru pian, *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, ca piesă programatică aduce alternativa intercategorială a dantescului

---

[140] În Angi István: *Zeneesztétikai elõadások*, I, (Prelegeri de estetică muzicală), Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003, p. 140-155.

Scanned with OKEN Scanner

şi a lucifericului, obţinând astfel rezolvarea tensiunii prin purificarea sufletească într-o viziune romantică lisztiană, realizând şi expresivitatea liniştii sufleteşti precum o eterică *ieşire ascendent-înălţătoare* marcând în acelaşi timp şi vectorialitatea sentimentelor direcţionată spre transcendental.

Transmisia sentimentală între polii real-ideal califică pozitiv şi/sau negativ relaţia concretă a câmpului estetic. Momentul critic al calificării se prezintă prin schimbul de stadii, când sentimentul emoţional se transformă în afectivitate sau invers, când afectivitatea naşte emoţia. Acest moment, aşa zis critic, devine situaţie estetică şi reuşeşte să realizeze deosebit de interiorizat lanţul de pregătire-tensiune-rezolvare, ce poate fi repetabil, dar întotdeauna într-un mod asemănător (Angi).[141]

PREGĂTIRE → TENSIUNE →
PREGĂTIRE → TENSIUNE → REZOLVARE
PREGĂTIRE → TENSIUNE → REZOLVARE

AFECTIVITATE → EMOŢIE → AFECTIVITATE → EMOŢIE → AFECTIVITATE → EMOŢIE →

În tabelul de mai sus, din lanţul succesiunilor afectivitate-emoţie, reiese capacitatea de transgresiune a celor două stări emoţionale în cadrul dinamicii câmpului estetic.

Logica sentimentelor sferei estetice urmăreşte în parte fiecare moment al relaţiei virtuale existente între polii real-ideal în câmpul estetic de pe axa grotesc-transcendental a esteticianului Ştefan Angi. Aceste momente se oglindesc în operele de artă realizând trei stări distincte ale câmpului estetic :

- starea de echilibru sau lipsa acestuia între real şi ideal situat în centrul axei câmpului,
- starea exagerării cantitative,
- starea conflictuală a polilor real-ideal.

---

[141] *Idem*, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

În această ipostază transmisia sentimentelor are caracter concret realizat în aşa fel, încât fiecare moment de bază dispune de sentimentul său acompaniator relativ stabil cu caracter *quasi-epithetonic sau leitmotivic.*

Concretizarea sentimentelor în câmpul estetic are un rol intensiv de transmisie între momentele principale, dar şi unul extensiv de realizare a valorilor particulare ale judecăţilor determinate intercategorial.

Relaţiile relativ stabile între momentele estetice şi sentimentele cu caracter *epitetonic* până la un moment dat se pot deteriora, transformându-se şi angajându-se în alt rol, deservind alte momente estetice. De pildă, seninătatea sufletească ca leitmotiv al frumosului poate pendula şi în jurul sublimului schimbând starea acestuia în câmpul estetic şi ademenindu-l spre frumos sau invers, puterea bucuriei unei victorii conturată în perimetrul frumosului îl poate direcţiona pe acesta spre sublim.[142]

În această situaţie este necesară cunoaşterea valorilor intercategorial-estetice (ca de pildă, graţios, mignon..., diform, infernal..., grandios, titanic, eroic..., luciferic, satanic, mefistofelic, demonic..., patetic, macabru, funebru, faustic, dantesc..., humoresc, ironic, satiric...) precum şi a dinamicii specifice a sentimentelor însoţitoare, concretizate atât în acestea cât şi în categoriile principale (ca de pildă, seninătatea sufletească, drăgălăşenia, nostalgia..., frica, angoasa, spaima..., înălţarea triumfală..., groaza, deznădejdea, melancolia, dispreţul...., purificarea sufletească...., râsul, etc.).

De altfel, în câmpul estetic categoriile judecăţilor valorice apar în perechi dialectice, dintre care una se manifestă concret, iar perechea sa în mod abstract. Conform legii dialec-

---

[142] În Angi István, *op. cit.* p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

ticii, perechile categoriale au un caracter transgresiv, conducându-ne în ultimă instanţă la esenţialitatea lor germinativă.

Seninătatea sufletească ce transpare din strofa întâi a *Nocturnei op. 15 no. 1 în fa major* de Chopin, în partea mediană va fi înlocuită de o stare emoţională negativ-indirectă, purtătoare a sentimentului angoasei sau a fricii, iar în ultimul segment al structurii tripartite, se va reveni la seninătatea sufletească iniţială, rezolvând pozitiv momentul tensional.

Exemplul din *Sonata Dante* de Liszt (măsurile 103-110) este deosebit de concludent prin condensarea estetic-valorică şi emoţională. Astfel, în prima apariţie a temei a doua, asistăm la suprapunerea bidimensională a momentului tensiune-rezolvare al algoritmului estetic cunoscut, prin prelucrarea metonimică a metaforei râsului luciferic (momentul tensional) şi a coralului sacru, înălţător (momentul rezolvării). Suntem confruntaţi în acest moment cu un *polifonism emoţional* realizat printr-un sincronism al sentimentelor. Această temă în evoluţia sa componistică prezintă vectorialitatea sentimentelor pornind de la polifonismul emoţional (mai sus amintit) apoi, atingând sublimul din coral, să se finalizeze într-un transcendental lisztian realizat cu deosebită măiestrie artistică.

Scanned with OKEN Scanner

III. Paradigme lisztiene în oglinda procedeelor retorice – retorica discursului pianistic al unor lucrări din volumul II al „Anilor de peregrinări"

Izvorul de inspiraţie al celui de al II-lea volum din *Années de pèlerinage* de Franz Liszt, îl constituie minunata artă italiană cu care ia contact pianistul-compozitor. Titlurile lucrărilor acestui volum vin să confirme această sursă de inspiraţie:

Sposalizio (după tabloul cu acelaşi titlu de Rafael) - 1838-39

Il Pensieroso (după sculptura *Gânditorul* de Michelangelo) - 1838-39.

Canzonetta del Salvator Rosa (1849)

Sonetto 47 del Petrarca (1838-39/ 1850)

Sonetto 104 del Petrarca (*Idem*)

Sonetto 123 del Petrarca (*Idem*)

Après une lecture du Dante: fantasia quasi sonata (1837-49)

completare ulterioară: *Venezia e Napoli:*

Gondoliera (1839-1861)

Canzona(1839-1861)

Tarantella (1839-1861)

În prefaţa primei ediţii a *Anilor de peregrinări* Liszt mărturiseşte: «După ce am străbătut în ultima vreme diferite locuri, unele consacrate de istorie şi poezie, după ce am înţeles că variatele aspecte ale naturii sau scene legate de ele nu se puteau perinda prin faţa ochilor mei doar ca imagini deşarte, ci că îmi răscoleau sufletul cu emoţii profunde - stabilind între mine şi ele o comunicare imediată inexplicabilă, am

Scanned with OKEN Scanner

încercat să redau în muzică unele din simțămintele mele cele mai puternice»[143].

Franz Liszt, ca purtător al vibrațiilor spirituale trezite din gândirea literară, picturală, sculpturală și muzicală italiană, ne transmite prin acest volum o viziune de unitate și universalitate a artelor.

Prima sa lucrare din ciclul *Italia, Sposalizio* a fost inspirată de impresiile sale trăite în fața tabloului lui Rafael *Logodna Fecioarei*, tablou ce se găsește azi în Pinacoteca de Brera din Milano, iar a doua lucrare, *Il Pensieroso* emană sentimentele trezite în fața sculpturii cu același titlu a lui Michelangelo, aflată pe mormântul lui Lorenzo Medici, din biserica San Lorenzo din Florența.

Dorința lui Liszt, ca cele două piese mai sus amintite în prefața interioară a partiturii să fie ilustrate de desenele lui Kretschmer, referitoare la pictura lui Rafael și sculptura lui Michelangelo era o clară subliniere a originii acestora.

În șirul lucrărilor volumului *Canzonetta del Salvator Rosa* este prelucrarea unui cântec a lui Buononcini.

Cele *3 Sonete de Petrarca* (Nr. 47, Nr. 104, Nr. 123), având sursă de inspirație literară, inițial au fost concepute într-o variantă de lied (pentru voce și pian - 1838), ca apoi să fie reformulate pur pianistic, variante în care au ajuns cunoscute și celebre.

Capodopera volumului *Italia* dar și a întregului ciclu, *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, inspirată de capodopera dantescă, este o piatră de încercare atât a interpretării retorice cât și a celei artistico-interpretative.[144]

---

[143] I. Ștefănescu, *O Istorie a Muzicii Universale*, vol. III, ed.cit., p. 329.

[144] Titlul sonatei este împrumutat din ciclul de 32 de poezii «Les voix intérieures» (2837) - versul no. 27 - de V. Hugo, în Alan Walker, *Liszt Ferenc*, ed. cit., p. 289.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest volum vom desprinde spre analiză retorică, următoarele paradigme: *Sposalizio, Sonetto 104 del Petrarca* şi *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata.*

Sposalizio

Tablou provenit din tinerețea lui Rafael de Urbino (1483-1520), *Sposalizio*, a fost comandat de Filippo degli Albazzini pentru altarul Sfântului Josif din biserica San Francesco, din Citta di Castello fiind datat: 1504. Cunoscut şi prin numele de *Căsătoria (sau logodna) Sfintei Fecioare*, întruchipează maniera picturală a maestrului său Pietro Perugino adăugând totodată o notă de gingăşie şi de personalitate ce se vede conturându-se ca trăsătură a viitorului stil propriu.

Rafael ajunge în mod independent la tezele generale ale artei clasice renascentiste, formulând ideea sa «despre unitatea globului afirmată printr-o delicată îmbinare de forme încadrate în spaţiul luminos»[145] şi crezul său estetic, ce se prefigurează în «acordul artei cu utilitatea, al frumosului şi al adevărului»[146].

Devenit celebru în timpul vieţii sale, «găsea în sufletul său iubitor, emoţia şi căldura necesară pentru a reînnoi orice temă, pentru a-i adăuga o notă vie şi vibrantă [...]. Biblia şi Evangheliile chiar au fost, la rândul lor, reînnoite de Rafael. A dat multor scene o interpretare atât de clară, atât de plastică şi

---

[145] Franco Russoli, *La peinture de la Renaissance*, 1962, în Vasile Florea, *Rafael*, ed. cit. p. 36.

[146] Wl. Tatarkiewicz, *Istoria Esteticii*, vol. 3, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

de poetică, încât până în zilele noastre urmaşii săi au trebuit să se mulţumească a-l imita, neputându-l depăşi».[147]

Tratând o temă biblică într-o manieră laico-religioasă, totuşi de-o spiritualitate profundă, Rafael se exprimă printr-un limbaj renascentist timpuriu.

Claritatea, viziunea plastică şi poetică l-au captat pe marele Liszt în faţa tabloului *Sposalizio* (Logodna Fecioarei). Impresiile produse în sufletul compozitorului de imaginea logodnei Sfintei Familii, credem că au depăşit cu mult impresia vizuală a unui simplu contemplator.

Se pare că suntem martorii întâlnirii a două personalităţi artistice din două epoci diferite, renascentistul Rafael şi romanticul Liszt.

Înclinăm totodată să credem că şi-au comunicat ideile, unul prin poezia şi cromatica pânzei sale, celălalt prin noblețea şi sensibilitatea sufletului său.

Animat de principiul declarat al programatismului, Liszt a conferit imaginii picturale renascentiste înveşmântarea romantică plină de poezie şi spiritualitate elevată. Asistăm astfel la împletirea stilistic-artistică a ideii poetico-picturale renascentiste timpurii cu reformularea muzical-poetică de factură romantică.

Caracterul poetic devine în acest caz nucleul comun imagistic şi emoţional al lucrării lisztiene.

Estetica muzicii lisztiene nu se prezintă ca o evocare descriptivă a imaginilor figurate prin denumirea lucrării, ci pune în vibraţie o sferă a sensibilităţii umane, în care emoţia muzicală se împleteşte cu impresiile deşteptate de opere ale altor ramuri artistice.

---

[147] Eugen Müntz, , *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 1861, în Florea, *Rafael*, V., Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, intensitatea stărilor emoţionale trezite de contemplarea valorilor artelor plastice va determina, printr-o transmutaţie a etosului, apariţia unei stări extatice, ce alcătuieşte baza imagistică extrinsecă a lucrării pianistice lisztiene.

Tabloul *Sposalizio* este conceput de Rafael în maniera evoluţiei perspectivale şi a elaborării detaliilor. Prim-planul constituit de cortegiul personajelor este simetric echilibrat, figurile fiind «înşiruite pe un singur plan, ca într-un relief»[148].

Planul median, mai puţin important, conferă ansamblului o deschidere perspectivală, un cadru de luminozitate precum şi o ritmicitate preluată de treptele templului, aflat în plan îndepărtat. Acest templu, situat deasupra liniei orizontului şi cu uşa deschisă ce permite traversarea privirii prin templu, se constituie într-un punct de fugă[149] admirabil elaborat. În pictură, bogăţia mesajului artistic cunoaşte o redare nuanţată pe baza raporturilor sale «elementare-expresive la nivelul relaţiilor între linii, culoare şi suprafaţă, [...] aceste relaţii determinând cadrul geometric al suprafeţei precum şi a configuraţiei interioare»[150].

Personajele principale ale tabloului - Sfânta Fecioară şi Sfântul Josif - parcă se află sub ocrotirea templului (şi a credinţei), redate în perspectivă, «dar cu atâta dragoste, încât este un lucru minunat să înţelegi greutăţile cărora pictorul a căutat să le dea aici o dezlegare»[151].

---

[148] H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 79.

[149] Punct de fugă = punctul de intersecţie a tuturor dreptelor prin care este reprezentat, în perspectiva liniară, un ansamblu de drepte paralele în spaţiu, În William Fleming, *Arte şi idei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 414.

[150] Şt. Angi, *Prelegeri* ... vol. II, tom 1 p. 182.

[151] G. Vasari, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor* Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

Ritmicitatea orizontală a spațiului median și a treptelor templului este echilibrată de ritmul coloanelor acestuia, ce-și au parcă originea în ochiul ferestrelor și finalitatea în silueta și gestica plină de grație a personajelor din prim-plan.

Maniera simbolică a ceremoniei maritale se desfășoară într-o atmosferă calmă, echilibrată, conferită de atitudinea personajelor, de gestica capului acestora și de cromatica caldă a culorilor folosite. Lumina degajată mai ales de templu și de spațiul median, acompaniază metaforic atmosfera frumosului etic și estetic cuprins în tablou. Referitor la această compoziție rafaeliană, părerile lui Wölfflin vin să excludă orice speculații: «Orice operă de artă este o formă închegată, un organism. Nota ei specifică cea mai importantă este tocmai caracterul ei de necesitate, în sensul că nimic n-ar putea fi schimbat sau deplasat, totul trebuie să fie așa cum este».[152]

[152] H. Wölfflin, *op. cit.* p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

Rafael: Logodna Fecioarei

Scanned with OKEN Scanner

Credem că atunci când Liszt a compus lucrarea *Sposalizio* după tabloul lui Rafael, a creat nu atât sub influenţa tabloului, ci mai degrabă a sentimentelor copleşitoare ce l-au cuprins în momentul contemplării acestuia. Privirea unui tablou înseamnă printre altele o *cuprindere senzorială* a spaţiului, a configuraţiei, este o percepere contextuală *locală* a punctiformităţilor, iar transpunerea în muzică a acestuia apelează la *urmărirea senzorială* a timpului, urmarea mişcării *dislocative* prin succesiuni figurative.[153]

Tonul tabloului de Rafael, puţin însorit, plin de bunătate şi tinereţe, plin de proporţii renascentiste, precum şi sunetul familiar al *picturii muzicale*, puţin reţinut şi totuşi plin de pulsaţie sangvinică, nu se revarsă în muzică direct din tablou, ci mai degrabă din conştienţa omului de cultură. Predispoziţiile cultural-literare şi sensibilitatea instinctuală ce fac posibil transferul unor valori estetice dintr-o ramură artistică în alta, au determinat naşterea acestei lucrări şi a altora asemănătoare de Liszt.

Analiza discursului muzical din partea omului cotidian necesită, pe de o parte sensibilizarea gândurilor ce vibrează pentru noi din tabloul rafaelian, gânduri cu amprente renascentiste, iar pe de altă parte, *sensibilizarea instinctuală* a stării spirituale romantice a compozitorului. Privind din acest punct de vedere în care se îmbină viziunea renaşterii timpurii cu cea romantică, analiza retorică a discursului muzical a acestei lucrări ne conferă o abordare analitică extrinsecă, eventual quasi-extrinsecă a subiectului.

Îndrăzneala limbajului melodic, mai ales a celui armonic era surprinzătoare pentru publicul epocii, căreia i se mai adaugă şi o scriitură pianistică cu inovaţii şocante. Piesa

---

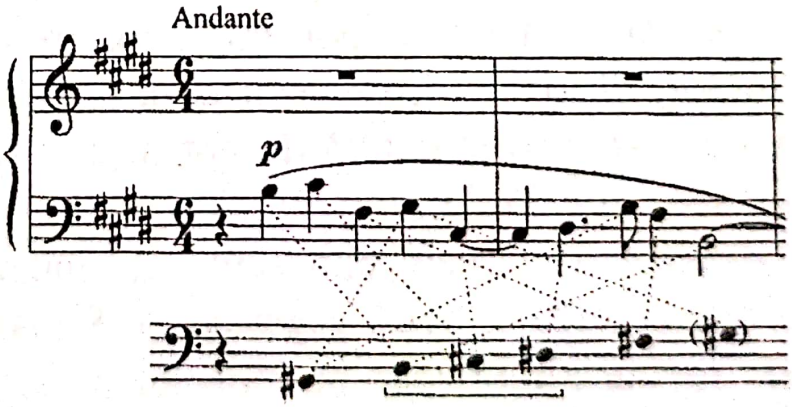
[153] În Şt. Angi, *op. cit.*, vol II, tom 1, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

Sposalizio este o lucrare cu program de un anumit tip,[154] în care caracterul tipologiei tematice, gruparea şi interacţiunea subiectului, coloritul şi mai ales relaţiile de simetrie pot fi considerate criterii fundamentale în conturarea semnificaţiei muzicale romantice lisztiene. Acestea sunt uneori mai importante poate decât programul propriu-zis, care nu întotdeauna surprinde esenţa muzicală în adevărata sa profunzime.

Prezenţa programului devine un act spiritual pentru auditor, care nu schimbă condiţiile pur-muzicale, dar modifică condiţiile psihologice ale intropatiei acestuia faţă de lucrare. Cu armură de Mi major, Liszt porneşte lucrarea cu o linie melodică de tip *ghirlandă pentatonică*, cu caracter psalmodic, exploatând energetica bidirecţională a acesteia (în ascensiune/în coborâre). Această bidirecţionalitate energetică îi conferă liniei melodice o uşoară tendinţă de a intra în contact cu emoţia tensiunii (când urcă) sau cu cea a rezolvării (când coboară), intrând apoi în sfera calmului pe sunetul axei mediane - *si* - care se consolidează ca sunet de bază al tritonului pentatonic.

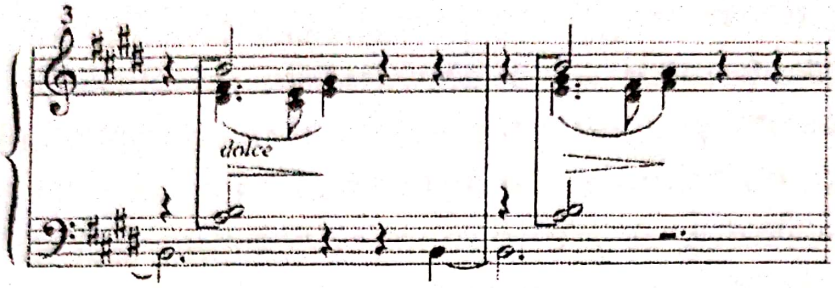
Se prefigurează astfel o „ghirlandă" formată din structură pentatonică construită pe sunetul sol diez:



[154] Ideea programatismului în creaţia lisztiană cunoaşte o amploare demnă de remarcat în genul poemului simfonic.

Scanned with OKEN Scanner

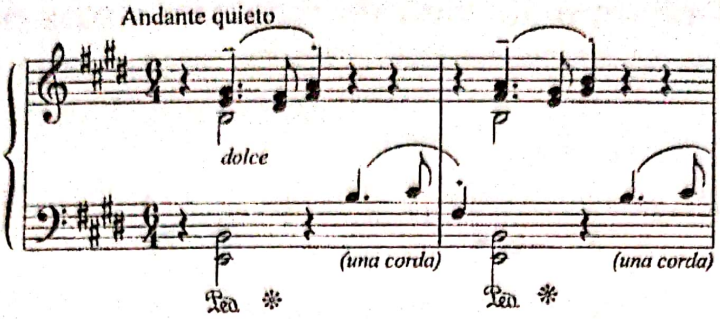
Sunetul final (*si*) al ghirlandei cu bifuncționalitatea sa realizează posibilitatea anexării unui motiv de suspin cu caracter responsorial, având formulă ritmică punctată, împrumutată din structura ghirlandei.



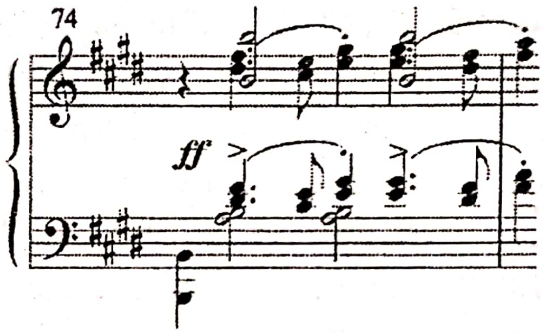
Acest motiv de suspin, simbolizând gama largă a ondulațiilor emoționale este prezentat de-a lungul lucrării în diferite ipostaze. Legat organic de două ori – la începutul lucrării – de tema ghirlandei pentatonice, el are un rol modulatoriu (măs. 8 Mi major - sol diez minor). După punctul culminant al primei strofe (m. 1-29), în urma unei hiperbolizări dinamice, de tensiune uriaşă realizată între mişcarea contrară a ghirlandei pentatonice descendente repetate în bas şi a structurii arpegiat-tonale ascendente din discant, finalizate pe tonica mi, după inflexiuni modulatorii bogate (Sol diez major, fa diez minor, mi minor, re minor, Re b major, do minor, Si major) Liszt realizează din combinația acestui motiv de suspin, o structură de opt măsuri (măs. 30-37) cu caracter semantic dublu.

Din algoritmul ternar cunoscut în muzică prin pregătire-tensiune-rezolvare, acest segment de 8 măsuri (*Andante quieto*), se constituie atât în încheierea (rezolvarea) primei strofe, cât şi în pregătirea strofei a 2-a.

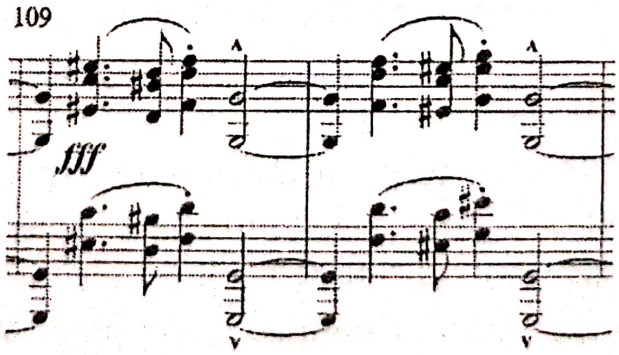
Scanned with OKEN Scanner



Tot acest motiv muzical (al suspinului) cunoaşte momente de expresie tensională după finalul strofei a doua, în partea de trecere (măs. 74),

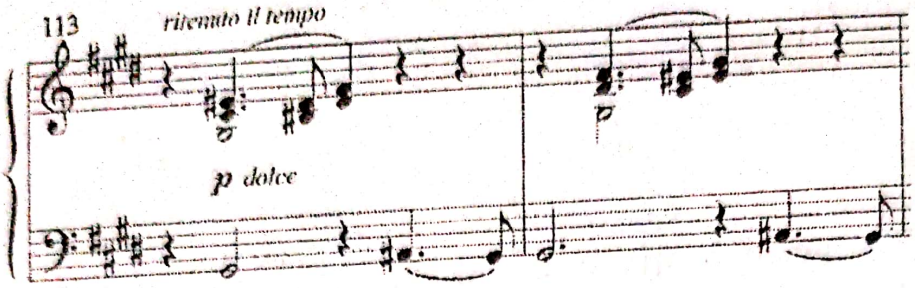


ca apoi printr-o hiperbolizare dinamică să contribuie la edificarea punctului culminant al strofei a 3-a şi totodată a întregii lucrări (climax: măs. 109-110),



Scanned with OKEN Scanner

după care porneşte momentul de rezolvare finală (măs. 113-114).

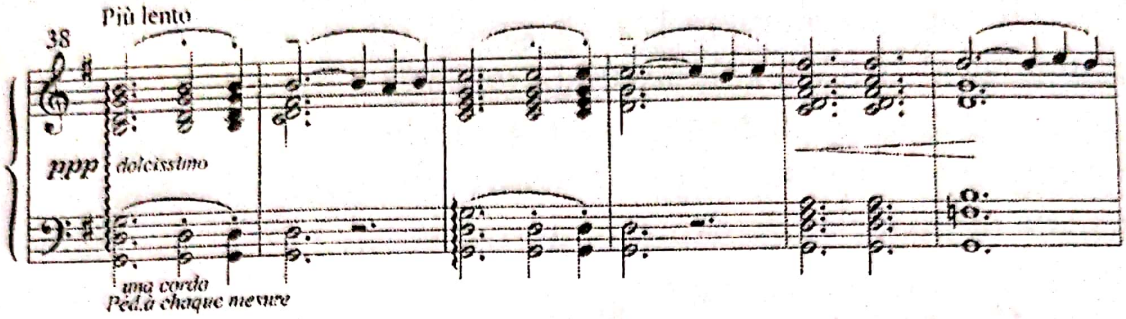


Prima temă, cea a ghirlandei pentatonice, cu caracter arhaizant, renascentist, după prezentarea sa la unison, apoi dublată la octavă în bas (la mâna stângă), finalizată de fiecare dată prin motivul suspinului, se prezintă ca o metaforizare a ideii centrale a tabloului rafaelian (mariajul sau logodna). Ea va cunoaşte o prelucrare amplificatoare metonimică pe parcursul lucrării, în diferite ipostaze. Aceste ghirlande pentatonice, prin figuraţiile lor sinusoidal-inelare, pot simboliza mariajul, verigheta sau şi altceva ca de pildă harul divin coborât peste templu asupra celor doi logodnici prin mijlocirea patriarhului. Având caracter pictural şi chinestezic, ghirlandele primesc o încărcătură funcţional-retorică de *epitheton ornans*.

Tema a II-a, prin tonalitate (Sol major) şi tempo (*più lento*) se prezintă ca o comparaţie muzicală faţă de prima, personificând cele două personaje ale mariajului, configurând totodată strofa a doua a lucrării muzicale. Poate fi considerată ca temă a iubirii, a unei iubiri romantice dar spiritualizate, cu o ţesătură melodică romantică, realizată cu paşi modeşti de secunde şi terţe, cu un limbaj armonic bogat, uneori surprinzător, cu întârzieri cromatice, cu suprapuneri de diferite funcţii armonice şi elemente acordice enarmonic interpretate pentru modulaţii mai neobişnuite (măs. 65-66, Re bemol

Scanned with OKEN Scanner

major - Mi major). Din această temă a iubirii se clădeşte strofa a 2-a a lucrării (măs. 38-67 [76]) neuitând pe alocuri nici elementele temei de ghirlandă.



Toate acestea parcă sugerează sentimentul idilic interiorizat al celor două personaje centrale (cuplul logodnicilor).

Cel de al III-lea segment al lucrării, se prezintă ca o metaforizare a combinației celor două elemente tematice măiestrit alcătuite. Ghirlandele pentatonice arhaizante, prezentate de altfel în primul segment ca nişte linii descendente paralele, în ultimul segment al lucrării, (valoric diminuate în optimi) se prezintă precum *cascadele sonore* la unison şi la octave, îmbrățişând tema romantică (tema a II-a).

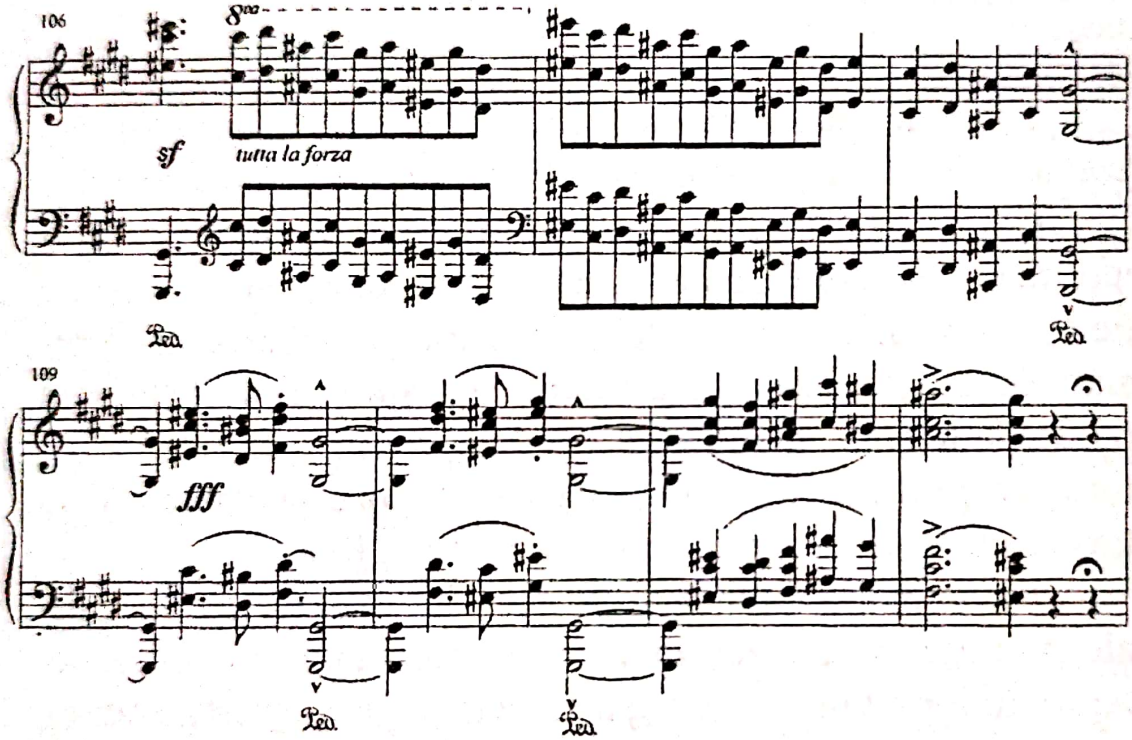
Revenind la tabloul lui Rafael, întretăierea axelor verticale şi orizontale ale acestuia structurate vizual prin coloanele templului, prelungite de figurile personajelor (verticalitate), respectiv prin treptele templului şi prin înşiruirea pe un singur plan a personajelor (orizontalitate), în lucrarea lisztiană are corespondențe muzicale, realizate de interferența structurii acordice verticale cu planul paralel al ghirlandelor pentatonice.

Deşi figurile tabloului sunt înşiruite pe un singur plan, ca într-un relief, coerența bidimensională ne fură privirea spre

Scanned with OKEN Scanner

planul de adâncime, de fundal[155] (templul), după care privirea este totuşi readusă, sesizând prim-planul tabloului (cu alaiul personajelor). Mişcarea privirii este sugerată instinctului vizual de prezenţa punctului culminant al compoziţiei - *templul circular* - protagonist al tabloului.

În ultimul segment Liszt a gradat cu măiestrie punctul culminant al lucrării (climaxul), prezentând simultan, în suprapunere, cele două teme - cea a ghirlandelor pentatonice arhaizant-renascentiste şi cea a iubirii romantice - urmărind coerenţa mijloacelor de expresie muzicală.



În realizarea punctului culminant (m. 106-112) se poate întrevedea gradarea dinamică hiperbolizată a ghirlandelor

[155] Fundal: în artele picturale, acea parte a compoziţiei ce pare a se afla înapoia formelor reprezentate ca apropiate de spectator; cea mai îndepărtată din cele trei zone folosite în perspectiva lineară - spaţiul adânc, situat dincolo de primul plan şi planul intermediar; În William Fleming, *Arte şi idei*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 406.

Scanned with OKEN Scanner

pentatonice (tema I-a), conferind efecte de spaţialitate sonoră. Această structură muzicală, prin strălucirea acordului de tonică a Do diez majorului urmat de cascada ghirlandelor pentatonice valoric diminuate iar apoi iniţiale, în absenţa temei a 2-a şi finalizată prin motivul «suspinului» dinamic hiperbolizat, parcă se contopeşte cu punctul culminant al programului pictural rafaelian - templul circular - simbolizând auditiv, vizual şi emoţional nu atât mariajul sau verigheta, ci mai mult iubirea şi harul divin ce radiază asupra întregului tablou, împreună cu figurile principale ale prim-planului[156]: Sfânta Fecioară şi Sfântul Josif. Structura melodică a întregii lucrări conţine legarea registrelor extreme ale pianului, simbolizând polii opozanţi ai *cerescului* şi *pământescului*, ce caracterizează gândirea hiperbolizantă romantică. Prin conţinutul lor emoţional, ghirlandele pentatonice devin elemente retoric-peregrine, fiind preluate de Debussy (I-ère *Arabesque în Mi major*) şi mai târziu în prelucrare de limbaj electronic (sintetizator) de către japonezul Tomita sau transpuse la harpă de Ivan Roncea.

Ajungând în momentul algoritmic al rezolvării tensionale a lucrării *Sposalizio* de Liszt, linia melodică romantică îmbrăţişată de ghirlandele pentatonice tinde spre o liniştire prin înlănţuiri de cadenţe plagale renascentiste, evocând parcă atmosfera tabloului rafaelian. Atmosfera lejer-arhaică îşi găseşte o îmbinare perfectă în discursul tipic romantic lisztian. În *Adagio*- ul final, cu includerea sextei landiniene[157], speci-

---

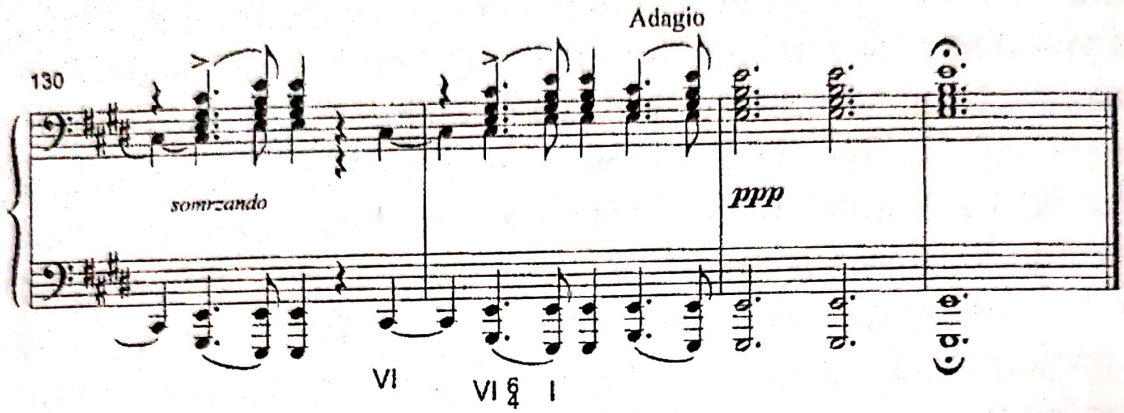
[156] Prim-plan: în artele plastice, acea parte a compoziţiei care pare a fi situată cel mai aproape de spectator; În Fleming *op. cit.* p. 414.

[157] Cadenţa landiniană sau clausula terţei = denumirea formulei discantului cu inflexiune descendentă spre terţa inferioară.
Clausula (clausum-apertum) = cadenţă sau semicadenţă; în gramatică şi retorică deopotrivă semnifică încheierea unui period ritmic; în teoria mu-

Scanned with OKEN Scanner

fică *Laude*-lor din quattrocento-ul italian, evocă o viziune sonoră laico-religioasă.

Alături de vocea superioară a mâinii drepte ce se încheie cu pasul sextei landiniene, Liszt prezintă în bas imaginea acesteia în oglindă, simbolizând şi prin aceasta opozabilul: ceresc - pământesc.[158]



Sposalizio, fiind o lucrare pianistică cu program pictural, în realitatea sa estetică «se ghidează propriu-zis, nu după timpi reali, ci după timpi estetici [...]; este quasi-vizuală tocmai datorită împrumutului de programe din momentele quasi-temporale ale picturii. [Muzica ei] transformă, dilatând substanţial, virtualitatea momentelor picturale în timpi muzicali reali. Aşadar, [durata sa] este până la urmă tot o durată alungită muzical şi se raportează direct la timpi de moment virtuali ai artelor plastice».[159]

În cele ce urmează redăm tabelul sinoptic al analizei retorico-muzicale a lucrării *Sposalizio*.

---

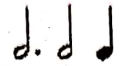
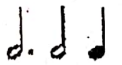
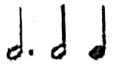
zicii este o formulă de încheiere. În evul mediu era faza de încheiere a cântului gregorian. În Brockhaus-Riemann, *Zeneilexokon* (Lexiconul muzical) vol. I, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, p. 340-341.

[158] În Szelényi István, *A romantikus zene harmóniavilága* (Armonia muzicii romantice) Zeneműkiadó, Budapest, 1965, p. 99.

[159] Şt. Angi, *Prelegeri de Estetică*, vol. II, tom 1, ed. cit. p. 166.

SEGMENT	MĂSURĂ	TEMPO	TONALITATE SAU MODULAŢII MAI IMPORTANTE	PROCEDEE RETORICE				ELEMENTE DE RETORICĂ GENERALĂ
				RITMICE	MELODICO/ARMONICE	DINAMICE	TIMBRALE	
STROFA I	m. 1-29	Andante 6/4 accelerando C	pentaton sol # cu finala si Mi-sol#-Sol#-fa#-mi-re-Reb-do-Si	- mers de pătrimi - ritm punctat - lanţul marşului de optimi - contratimpi 𝅗𝅥.	- ghirlanda pentatonică cu personalitate - element melodic pe formulă ritmică punctată, cu multifuncţionalitate - mişcare ondulatorie a acompaniamentului optimilor mâinii drepte	*dolce* *p* *mf* *ppp* *dolcissimo* *poco a poco cresc.* *molto rinforz.* *fff*	- cantabil instrumental - pianistic orchestral	- hiperbolizare dinamică - ghirlandă pentatonică cu retorică peregrină
SEGMENT DE LEGĂTURĂ	m. 30-37	Andante quieto 6/4	Mi	ritm punctat	element melodic pe formulă ritmică punctată, cu caracter de încheiere şi de pregătire	*dolce* *smorz.*	cantabil instrumental	
STROFA II	m. 38-67	Più lento 6/4	Sol-Re-Sol-do Sib-Reb-Mi	sunete cantabile 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥		*dolcissimo* *sotto voce*	cantabil instrumental	
SEGMENT DE LEGĂTURĂ	m. 68-76	Stringendo Quasi Allegretto mosso 6/4	Mi	mers de pătrimi ritm punctat mers de optimi	- element melodic pe formulă ritmică punctată cu expresie tensională - suprapuneri de funcţii armonice pe pedală de dominantă - apariţia ghirlandei pentatonice, cu funcţie de pregătire a strofei a III-a	*cresc.* *molto rinforz.* *appassionato* *ff*	pianistic orchestral	hiperbolizare dinamică

Scanned with OKEN Scanner

1	2	3	4	5	6	7	8	9
STROFA III	m. 72-112	- Quasi Allegretto 6/4	Mi	- sunete cantabile  - mers de optimi - mers de pătrimi - ritm punctat	- suprapunerea temei „senzuale" cu cea a ghirlandelor pentatonice în valori diminuate - element melodic pe formulă ritmică punctată, cu rol de climax - mersul octavelor în pătrimi - suprapunere de funcţii armonice	*dolce armonioso* *con grazia* *pp* *cresc.* *rinforz.* *ff* *rinforz.* *sf* *sf tutta forza* *fff*	- pianistic orchestral	- hiperbolizare dinamică - climaxul lucrării - ghirlandă pentatonică cu retorică peregrină
SEGMENT DE LEGĂTURĂ	m.113-120	- ritenuto il tempo 6/4	Mi	- ritm punctat - sunete cantabile 	- element melodic pe formulă ritmică punctată, cu rol de rezolvare a tensiunii - trepte alterate	*p dolce* *pp*	- cantabil instrumental	
SEGMENT DE ÎNCHEIERE	m. 121-133	- ritenuto il tempo - poco a poco ritenuto - Adagio	Mi	- sunete cantabile  - mers de optimi - ritm punctat	- ghirlande pentatonice în valori diminuate - element melodic cantabil derivat din tema „senzuală" - element melodic cu ritm punctat - cadenţă plagală renascentistă - sextă landiniană	*pp* *smorz.* *ppp*	- cantabil instrumental	- litotizare dinamică - ghirlandă pentatonică cu retorică peregrină

Scanned with OKEN Scanner

Sonetto 104 del Petrarca de Franz Liszt

Iniţierea şi dezvoltarea esteticii aşa-zis «moderne» a secolului al XIV-lea, cu concepţii artistice inovatoare, neobişnuite se leagă de numele lui Francesco Petrarca (1304-1374) alături de cel al lui Giovanni Boccacio (1313-1375).

Opera lor «a apropiat mai mult artele plastice şi poezia, ale căror legături reciproce nu fuseseră văzute cu destulă claritate în Antichitate şi în Evul Mediu».[160] Se conturează perioada acceptării ideii, că poezia este într-adevăr o artă şi nu numai un produs al inspiraţiei, este ca «descriere a lucrurilor printr-un văl (*sub velamento*) sau reprezentare a lucrurilor în mod indirect prin imagini (*obliquis figurationibus*)».[161]

Cu versurile de iubire (366 poezii), cuprinse în volumul *Cançonierul* (*Il Canzoniere*), Petrarca depăşeşte tradiţia literară platonizantă. Femeia iubită, căsătorită şi virtuoasă, Laura de Noves, este doar o posibilitate estetică pentru poet de a purta dialog cu propriul suflet (Al. Balaci). Iubirea - cu marea ei putere mai mult asupra poetului decât asupra Madonei Laura, exprimată cu fineţe psihologică rar întâlnită, precum şi cu toată tensiunea ei petrarchiană plină de amărăciunea şi bucuria iubirii, de lacrimile şi suspinele poetului - traversează meandrele complexe ale lăuntricului său.

Sonetul 134 *Pace non trovo* (*Nici pace n-am* ...) este o meditaţie plină de frământări perpetue, un lanţ al contrariilor, exprimat din punct de vedere retoric prin antitheton şi oximoron. Expresivitatea melodică şi jocul armonios al silabelor

---

[160] Wl. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 24.
[161] *Idem*: p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

sensibilizează în fantezia şi sufletul nostru un întreg univers spiritual şi real. Probabil că alături de acestea şi individualismul marcant al lui Petrarca, cu mobilitatea sentimentelor şi frământarea sa perpetuă, l-au îndemnat în egală măsură pe Liszt pentru a compune reformulat-muzical acest mesaj poetic.

Redăm în cele ce urmează varianta originală şi cea tradusă de Eta Boeriu:

SONETTO 134 DEL PETRARCA

Pace non trovo e non o da far guerra,
e temo e spero, e ardo e son un ghiaccio,
e volo sopra'l cielo, e giaccio in terra
e nulla stringo e tutto'l mondo abbraccio.

Tal m'a in pregion, che non m'apre né serra
né per suo mi riten, né scioglie il laccio,
e non m'ancide Amore e non mi sferra,
né mi voul vivo né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi e non o lingua e grido,
e bramo di perir e cheggio aita,
et o in odio me stesso ed amo altrui

Pascomi di dolor, piangendo rido,
egualamente mi spiace morte e vita:
In questo stato son, Donna, per vui.

SONETUL 134 DE PETRARCA.[162]

Nici pace n-am, nici lupta nu mă-mbie;
mă tem şi sper, şi ard şi sunt de ghiaţă,

---

[162] Diferenţa de numerotare a Sonetului se înscrie, cu probabilitate, pe seama diferitelor ediţii, de aceea apare numerotarea la Liszt ca fiind: 104 a prezentei poezii.

Scanned with OKEN Scanner

şi zac răpus şi zbor până-n tărie,
nimic nu prind şi-o lume strâng în braţă.

Stăpână am ce-n mâna ei mă ştie,
dar nu mă vrea, nici nu mă lasă-n viaţă;
Iubirea-ntr-ajutor nu vrea să-mi vie,
nici viu mă vrea, nici cum să scap mă-vaţă.

Văd fără ochi, strig fără limbă-n gură,
să mor râvnesc şi chem după-ajutoare,
mi-s ceilalţi dragi şi mie-mi caut vină.

Zâmbesc în lacrimi, totul mi-e tortură,
viaţa şi moartea-mi sunt la fel de-amare
şi numai tu, stăpână, eşti de vină.

Sonetul 134 este marele sonet al *nefericitei iubiri fericite*. Este congenitală cu *Sonetul 132*, dar de o coloratură mai sumbră.[163] Este sonetul contrariilor, - retoric redate prin oximoron şi antitheton - flagrante şi riguroase, iar prin structura sa de 14 versuri grupate în 2 catrene şi 2 terţine, se prezintă ca o esenţializare poetică remarcabilă.

Tensiunea estetică a poeziei este generată în acest caz de lanţul de termeni opozanţi.[164]

---

[163] În Sonetul 132 *De nu-i iubire tot ce simt, ce-i oare*? exprimarea aleasă a poetului este complet deschisă, fără simboluri, iar metaforele îi sunt accesibile, având o structură mai liberă cu esenţializare poetică mai redusă.

[164]

pace	-	*luptă*
mă tem	-	*sper*
ard	-	*sunt de ghiaţă*
zac răpus	-	*zbor*
nimic nu prind	-	*o lume strâng în braţe*
nu mă vrea	-	*nu mă lasă-n viaţă*
nici viu mă vrea	-	*nici cum să scap*
văd	-	*fără ochi*

Scanned with OKEN Scanner

Structura antitetică imitată şi de alţi poeţi va determina o modă a epocii ce va fi reluată apoi şi în perioada Romantică, generând o filozofie a dualităţii (bine-rău, real-ideal etc.) atât în domeniul literaturii (V.Hugo) cât şi în muzică. De altfel, cele trei *Sonete* de Petrarca (47, 104, 132), compuse de Liszt pentru prima oară în variantă vocală cu acompaniament de pian (1838), «transpun cu un simţ al imitaţiei desăvârşit, artificiile artei vocale [...] în versiunea pianistică»[165] apărută nu peste mult timp (1838-1858).

Sonetul 104 (de Liszt) se prezintă ca o parafrază[166], o reformulare hiperbolizant-romantică a ideilor poetice, prezentate de F.Petrarca în *Sonetul 134*. Varianta pianistică lisztiană va păstra lanţul antitetic al poeziei folosind modalităţi retorice adecvate. Aceste modalităţi cu funcţie metaforică a mesajului poetic favorizează asociaţiile programatice.

Introducerea *Sonetului* - atât în prima sa variantă vocal-acompaniată, cât şi în cea pianistică – într-un tempo *agitato assai*, se prezintă ca un lanţ al contrariilor, parcă generat de sinteza elementelor opozabile ale sonetului literar prezentat anterior. Scriitura sa muzicală, cu tonalitate nedefinită, are vectorialitate cu predominanţă ascendentă, mai ales în mixtura de decimă a basului - realizat prin paşii de semitonuri şi tonuri - cu opoziţia paşilor de două-câte-două semitonuri descendente în discant. Această mişcare crează senzaţia unui mers as-

---

strig - *fără limbă*
să mor - *şi strig după ajutoare*
mi-s ceilalţi dragi - *mie-mi caut vină*
zâmbesc - *în lacrimi*
viata - *moartea*

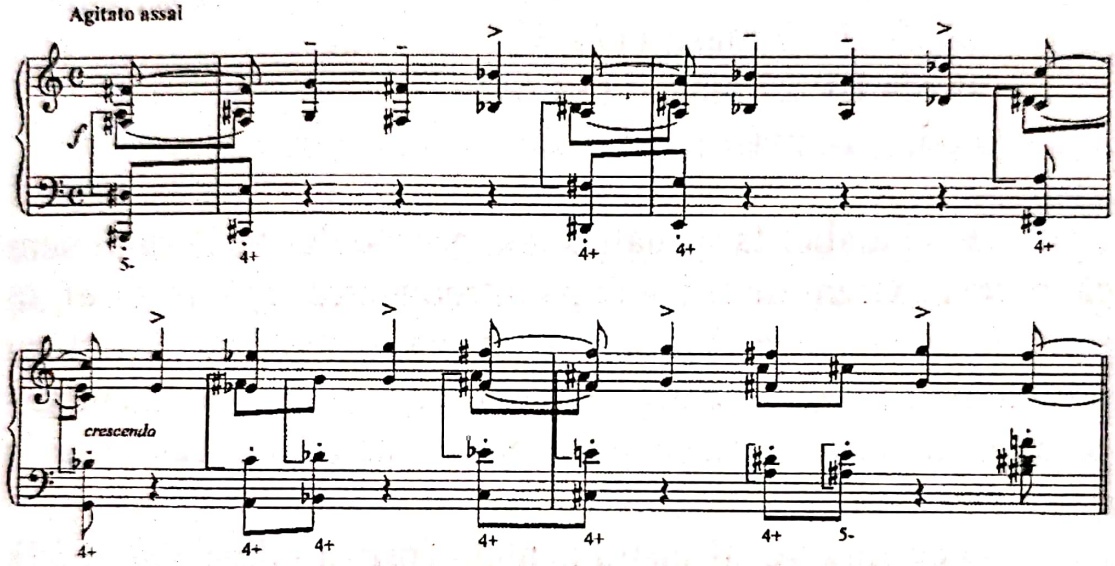
[165] Al. Leahu, *op. cit.* p. 169.

[166] «Parafraza însemna o repovestire, o reîntruchipare a operei. Ideile muzicale erau bine conturate, iar tratarea avea un dinamism caracteristic» În Th. Bălan, *Franz Liszt*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963, p. 236.

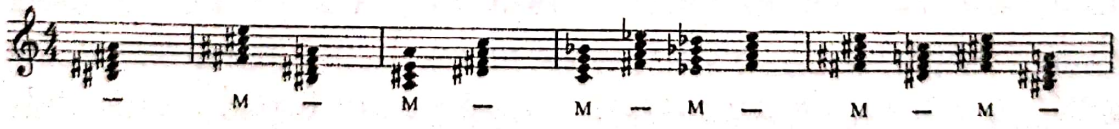
Scanned with OKEN Scanner

cendent ezitant, quasi-cromatic, în opoziția: timp – contratimp.

Avântul ascendent quasi cromatic, tipic romantic, cu disonanțe pregnante este realizat de lanțul succesiv al acordurilor micșorate cu septimă micșorată și a celor majore cu septimă mică, într-o alternanță consecventă care parcă își motivează vehemența din dorința atingerii idealului de «neatins».



Numărul acordurilor concentrate (de treisprezece) coincide cu numărul perechilor de termeni opozabili literari mai sus citați.



Scanned with OKEN Scanner

Mersul ascendent conține de asemenea o succesiune de cvarte mărite şi două cvinte micşorate (prima şi ultima), mascate în țesutul muzical interior (măs. 1-4).

Introducerea antitetică de 4 măsuri prezintă concentrat, metaforizat, fără cuvinte, mesajul sonetului lui Petrarca. Structura lucrării pianistice se prezintă astfel:

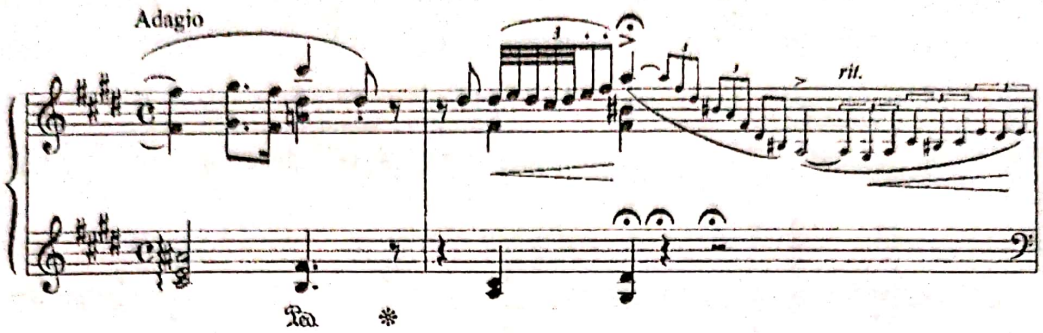
introducere: 4 măsuri (1-4)
trecere: 2 măsuri (5-6)
strofa I: 14 măsuri (7-20)
strofa II: 17 măsuri (21-37)
strofa III: 27 măsuri (38-64)
coda: 16 măsuri (65-80)

Fără a aborda o analiză comparată, dorim să subliniem că, partea extrem de lirică după introducerea *Agitato assai*, în scriitura vocală este extinsă - pe un spațiu de 23 de măsuri, cu prezentarea primului catren alternat cu topizări ale pianului - pe când în varianta pianistică aceasta este concentrată doar în două măsuri.

Varianta vocal-instrumentală (prima ediție din 1839), are indicația de tempo: *Lento* pentru pian, iar *Tempo ad libitum, declamato* pentru voce, prezentând primele cuvinte ale versului: *Nici pace n-am* (*Pace non trovo*) într-o manieră lirică remarcabilă, cu profil melodic specific şi ritm punctat. În acest desen melodic abrupt, prin intervalul final de septimă descendentă îşi găseşte expresie ideea de neliniște, foarte sugestivă, urmată de o structură statică pentru textul literar antitetic *Nici lupta nu mă-mbie* (*E non o da far guerra*). Această parte cuprinde în întregime primul catren, în care tensiunea muzicală se amplifică sau se abandonează odată cu cea poetică.

Scanned with OKEN Scanner

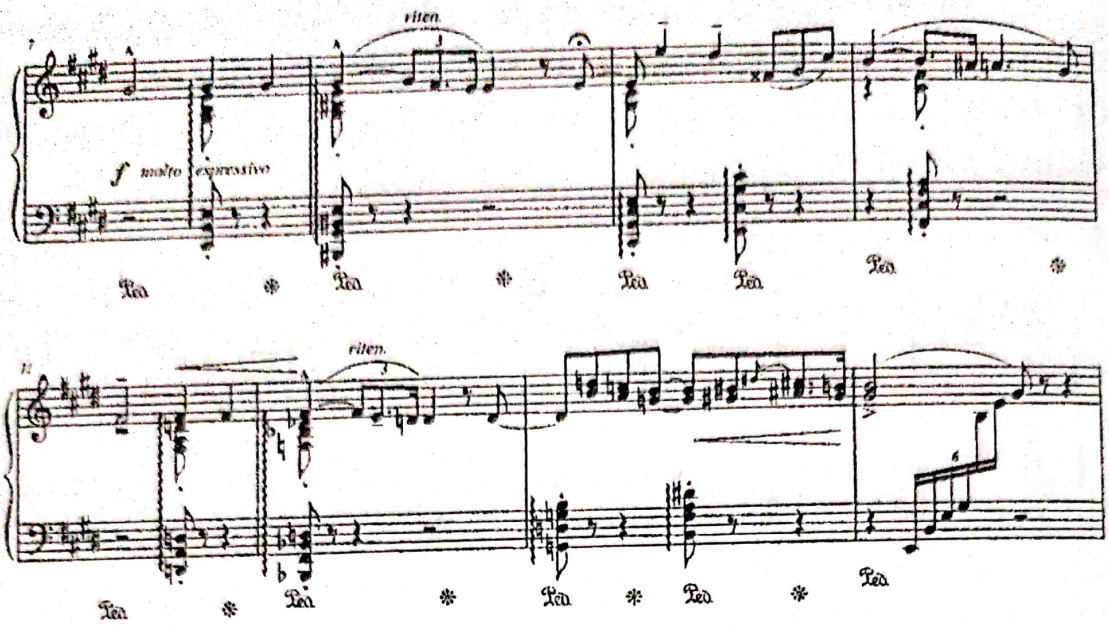
În varianta pur pianistică (1838-1858), această parte compusă foarte sintetic în două măsuri (m. 5-6), are indicația de tempo *Adagio* căreia i se alătură o cadență liberă, de factură recitativă.



Acest motiv liric îl mai regăsim în debutul codei (m. 65-68), ca parte de legătură între strofa III-a şi *coda* propriu-zisă, într-o prelucrare variată cu tempo uşor modificat (*Un poco piu lento, accentuato assai*), cu caracter antitetic dinamic şi timbral în structura sa inerentă. El parcă asigură un echilibru structural-estetic al lucrării pentru pian.

Partea centrală a parafrazei pianistice lisztiene este compusă din cele trei strofe, construite pe baza principiului variațional, apelând la procedeele retorice al comparației, ale hiperbolizării romantice de tip lisztian, ale metaforizării şi folosirii elemetelor antitetice (*antithetoane*). Tema prezentată în strofa I-a, la nivel de microstructură este relativ simetrică (4+4+6). În formarea intervalistică a pornirii liniei melodice tematice Liszt foloseşte repetarea aceluiaşi sunet - întărit armonic pe alocuri de acorduri arpegiate - adică, a intervalului de primă, ceea ce înseamnă o distanță intervalică «nulă» cu caracter de întărire, de gradație a intensității, amintindu-ne de repetările silabice ale vorbirii umane. Astfel prin repetarea unui sunet, expresivitatea, emoția însoțitoare primeşte o subliniere marcantă (vezi măsurile 7-14).

Scanned with OKEN Scanner



Sub influenţa muzicii vocale, *cantabilitatea instrumentală*, mai ales forma sa cu înclinaţii senzuale, folosind cu frecvenţă repetarea sunetului a fost aplicată frecvent şi în *poetica pianistică* a lui Liszt (*Parafrazele* după sonetele lui Petrarca sau *Liebesträume*). Această repetare *senzuală* a pornirii liniei melodice este legată de o încheiere scurtă, descendentă cu ritm punctat, cu schimbare de agogică (*ritenuto*), urmată subit de un salt ascendent de octavă care, după meandrele discursului muzical, cunoaşte o descendere repetată. Curburile ascendente-descendente ale liniei melodice realizate şi printr-o ritmică sincopată (m. 9-14), în următoarele două strofe vor primi o sclipire vie a unor cascade de bravură pianistică a notelor duble, care lărgesc dimensiunile strofelor prin caracterul lor recitativ-cadenţial (m. 34-35, 40, 44, 52-53, 64).

Această mişcare ondulatorie a elementului recitativ-cadenţial, chiar şi a acompaniamentului liniei cantabile (din mâna stângă), parcă redau unda antitetică a sursei de inspiraţie – (*antithetoanele* versului).

Ca repetiţie variaţională, strofa a III-a concentrează punctul culminant al întregii parafraze, atât prin dimensiona-

Scanned with OKEN Scanner

rea sa, cât şi prin algoritmul ternar muzical al pregătirii-tensiunii-rezolvării, realizat cu măiestrie componistic-pianistică, uneori şocant de subită şi variată din punct de vedere modulatoriu şi structural-armonic.

În general, cele trei strofe urmează o schemă armonică quasi-asemănătoare (oscilând între tonalităţile mi major-do diez minor - mi major - re major- do diez minor- si major-sol diez minor.....), îmbogăţind-o cu coloritul *pictural* al diferitelor trepte alterate ale tonalităţilor respective, al acordurilor de septimă şi de nonă, al întârzierilor elementelor acordice, al acordului mărit sau micşorat. Toate acestea, realizează o succesiune coloristic-dinamic-hiperbolizantă şi emoţională ce împreună cu structura liniei melodice a acompaniamentului şi a elementelor de bravură pianistică, ne sugerează - fără text - o hipersensibilitate sufletească, o melancolie *dulce-amară* petrarchiană, trecută prin filtrul programului muzical romantic de tip lisztian.

Strofa a III-a, prin structura sa conţinând punctul culminant, aduce un *antitheton timbral* de o rară frumuseţe, creând un sentiment al culorii muzicale prin alăturarea tonalităţilor de do diez major şi mi minor, aşa încât prin efectul său retoric contribuie la întărirea sensului purtat.

Pe parcursul întregii parafraze pianistice, atât în discant, cât şi în basul scriiturii, profilul melodic romantic este purtătorul unor sensuri opuse de sus-jos cu semnificaţia extremelor, prin care se conferă o spaţialitate caracteristic lisztiană.

Parafraza pianistică lisztiană este aşadar o transfigurare intrinsecă a etosului şi retoricii sonetului petrarchian, în comparaţie cu etosul şi retorica quasi extrinsecă a variantei sale vocal-acompaniate.[167]

---

[167] Compoziţia vocal-acompaniată este cunoscută în două variante (ed. I-a:

Scanned with OKEN Scanner

Ascultând versificaţia recitată a sonetului de Petrarca precum şi interpretarea parafrazei pianistice lisztiene, putem fi martorii prezenţei efectelor timpilor estetici. «Durata psihică-estetică a unui sonet de Petrarca este diferită în declamarea poeziei în sine, sau în intonarea muzicii, scrise pe el de Luca Marenzio sau de Liszt etc.. Cea din urmă are un quantum temporar mult mai mare. De aici rezultă că trăirea estetică a poeziei lirice este mai comprimată, cea a muzicii, mai alungită»[168].

Peste cinci secole, esenţializarea poetică, chiar ideogramică a *Sonetului 134* de Petrarca, s-a realizat într-un mod «exploziv» în formă hiperbolizant-romantică şi cu caracter înnoitor de către compozitorul Franz Liszt.

Configurarea sintetică a retoricii muzicale ce rezultă din *Parafraza Sonetului 104* de Petrarca se prezintă astfel:

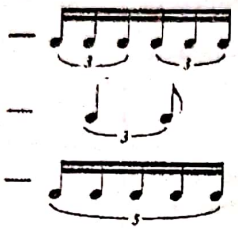
1839, ed. II: 1865) pentru voci diferite. Aceasta ar merita o analiză comparată specială .

[168] Şt. Angi, *Prelegeri de estetică*, vol. II, tom 1, ed. cit, p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

SEGMENT	MĂSURĂ	TEMPO	TONALITATE SAU MODULAŢII MAI IMPORTANTE	PROCEDEE RETORICE				ELEMENTE DE RETORICĂ GENERALĂ
				RITMICE	MELODICO/ARMONICE	DINAMICE	TIMBRALE	
INTRODUCERE	m. 1-4	Agitato assai	Nedefinit Lanţul acordurilor micşorate cu 7˙ şi acord major cu 7 mică	timp / contratimp	mers ascendent disonant	*f* <	pianistic orchestral	antitheton oximoron
SEGMENT DE LEGĂTURĂ	m. 5-6	Adagio 4/4	do #	ritm punctat urmat de cadenţă liberă în ritartando	element tematic cu personalitate melodică, cadenţă recitativă	*f* <	cantabil instrumental	
STROFA I	m. 7-20	Adagio 4/4	Mi-do#-Mi-Re-Mi	- sunete cantabile - repetate - ritm punctat - sincope	- temă „senzuală" cu salt intervalic, cu acompaniament arpegiat - treapta VI	*f* *molto espressivo*	cantabil instrumental	opoziţia sus-jos
STROFA II	m. 21-37	Senza slenare 4/4	Mi-do#-Mi-Re-Mi-do#-sol#	diviziune excepţională (sextolete în acompaniament)	- mişcare ondulatorie a acompaniamentului - recitativ în ritm punctat - cadenţă	*f* *cantabile con passione* << *ff* *rinforz. cresc. molto*		- comparaţia - metafora - hiperbola

Scanned with OKEN Scanner

1	2	3	4	5	6	7	8	9
STROFA III	m. 38-64	Molto appassionato	Mi-do#-Mi-Re-Mi-Do#-mi-Sol-sol-Mi	- diviziune excepțională 	- acompaniament în duble note - mișcări de 16-imi descendente în discant și ascendente în bas - mers cromatic în bas - cadență de lanțuri de sextacorduri bravuroase	*ff molto appassionato* *cresc. e rinforzando* *stringendo* *rall.* *diminuendo* *smorzando* *ritenuto a* *pp* *piacere* *diminuendo* *perdendosi* *rall.*		- antitheton trimbral - opoziția sus-jos
CODA	m.65-80	Un poco più lento		- ritm punctat după triolete - acompaniament de sextolet	- element tematic cu personalitate melodică (ca în măs. 5-6) urmat de coda propriu-zisă - întărirea tonalității de bază			opoziția sus-jos

Scanned with OKEN Scanner

Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata

„Mon piano (...)c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie, c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse"

Franz Liszt

Muzica în netulburata sa contemplare a esenţelor curate şi veşnice ale vieţii umane care datá de secole, se pare că la sfârşitul secolului al XIX-lea este îndepărtată din această lume fericită. Ceea ce părea incompatibil cu perioada renascentistă şi chiar clasică, romantismul adoptă şi amplifică, atât prin mijloacele armonice cât şi instrumentale, date fiind şi unele intensificări ale sentimentelor misterioase şi obscure.

Să nu uităm că, încă din secolul XVII, dar mai ales XVIII, prinde contur, impunându-se apoi în romantism « estetica sentimentelor, potrivit căreia sensibilitatea e sursa frumosului şi a sublimului şi a artei. [...] Arta este domeniul sentimentului. Adevăratul artist trebuie să ştie înainte de orice să redea sentimentele, să ne emoţioneze ».[169]

Prin noua sa optică a originalităţii, romantismul apelează în multe privinţe şi la abordarea sau mai exact la imitarea artei vechi, antice. În acelaşi timp, secolul XVIII pregăteşte prin J. J. Rousseau, Marmontel şi chiar Goethe domnia eului în artele epocii romantice. Pe fundalul acestor premise, spre jumătatea secolului al XIX-lea, din amalgamul tematic al muzicii se desprinde subiectul abordării artei poetice vechi (chiar dacă nu antice), ca de exemplu aceea a lui

---

[169] Al. Husar, *Izvoarele artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, 63.

Scanned with OKEN Scanner

Dante, îmbrățișată cu multă ardoare de Franz Liszt într-o conexiune literar-muzicală pe marginea *Divinei Comedia.*

Infernul, Purgatoriul, Paradisul, sfere și noțiuni cu conotații profund spirituale și pare-se redescoperite de romantici, devin simbolurile sugestive ale fazelor dramatice ale existenței umane, existență dornică, de când lumea, de autodesăvârșire.

Evocarea lumii paradisiace dantești își dobândește sensul prin confruntarea cu lumea suferințelor, chinurilor, remușcărilor și neîmplinirilor îndurate de om. Lucrarea pentru pian *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata* compusă de Franz Liszt în 1838, pătrunzând în dimensiunile eternelor suferințe umane, pare a fi dornică în exprimarea stării de spirit a compozitorului. De asemenea, în probabilitatea sa experimentală, această lucrare pentru pian, are o extensie mai redusă și chiar mai timidă decât simfonia cu același titlu (*Simfonia Dante*) - cu ale sale efecte apocaliptice, compusă cu 18 ani mai târziu (1856).

În cadrul paradigmelor lisztiene, alegerea a căzut asupra *Sonatei Dante*, motivați fiind (printre altele) de unul din procedeele de generalizare artistică prin muzică și anume de transcenderea romantică a ideii de intonație « *pură* », « *absolută* » în regnumul particularizant al programelor poetice.

Găsindu-ne în fața uneia dintre înaltele culmi ale literaturii pianistice, analiza noastră nu poate decât să se apropie cu suficientă precauție de subiect, fără pretenția epuizării acestuia din toate punctele de vedere.

Așadar lucrarea pentru pian *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata,* ne conferă imaginea unei sculpturi dintr-un singur bloc de marmură, asemeni unei capodopere de Michelangelo, structurată într-o singură parte, de talie uriașă, dezvăluindu-ne parcă ultima perspectivă sintetizatoare

Scanned with OKEN Scanner

a formei clasice de *Sonată*. Titlul are multiple referinţe, pe de-o parte literare, cu privire la lecturarea lui Dante şi a poeziei cu acelaşi titlu de V. Hugo[170], pe de altă parte muzicale, privind construcţia formei lucrării şi a perspectivei sale evolutive, adoptând în acelaşi timp şi un exerciţiu invers *Sonatelor quasi una fantasia* (*op. 27 în mi bemol major şi do diez minor*) de Beethoven. În timp ce indicaţia lui Beethoven reprezintă o « *scuză* » pentru lărgirea formei de sonată clasică, la Liszt, pare a fi o « *justificare* » a apropierii fanteziei (a invenţiei spontane mai apropiată de improvizaţie) de matricea sonatei.

Deşi în epoca romantică realizarea tendinţelor relaţionale tematico-motivice a părţilor se efectua prin anumite referiri la forma de sonată, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fantezia s-a dovedit a avea înrudire mai apropiată cu tehnica variaţională decât cu forma de sonată (iată de pildă în literatura pianistică a vremii cazul lui F. Liszt, S. Thalberg).[171]

Privind multitudinea parametrilor existenţi, analiza operei de artă impune necesitatea stabilirii raportului formei la un *matrix* convenţional, stabilind identicul sau gradul de abatere de la acesta. Analiza, obligatoriu individualizată, în cadrul fiecărei schimbări stilistice semnificative, necesită şi o reanalizare a *matrix*-ului. Pentru a înţelege conţinutul operei de artă, în cazul de faţă al *Sonatei-Dante* de Liszt, de regulă se stabileşte dacă forma de structurare a acesteia este un mulaj al *matrix*-ului convenţional sau adoptă prin construcţie un nou model matriceal, căci « modelul conceptual este o convenţie formulată abstract, un prilej pe care se construiesc cristalele operei de artă sau ce se poate întrevedea din grilajul cristalo-

---

[170] V. Hugo, *Les voix intérieures*, (1837), poezia cu numărul 27 a ciclului.

[171] Brockhaus, Riemann, *Zenei Lexikon* (Lexicon muzical), I, Zeneműkiadó, Budapest, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

grafic al acesteia. [Însă] opera de artă este mereu unică, al cărei grad de generalizare, de particularizare este relaţia între nivelele real şi ideal, între universal şi singular ».[172]

Cu spiritualitatea nouă a curentului romantic şi a personalităţii lui Liszt, *Sonata-Dante*, ca *fantasia quasi sonata*, ne prezintă un *habitus*, o *formă justă* (Hegel), ce încorporează însuşi conţinutul, cu o arhitectură externă proporţional structurată, interior arcuită, echilibrând dispersiunea materialului sonor totuşi înlănţuit.

Cea mai tipică planificare a structurii materialului sonor, *modelul-pod*, cunoscut încă din practica *gregoriană*, apoi din tipoplogia *sonatelor mozartiene* (A B C B A), din *Balada în sol minor* (A B A + B B A) sau *la bemol major* (A B C B A) de Chopin, din partea a 5-a a *Kreislerianei* (A B A C D B A) de Schumann, nu-l lasă indiferent nici pe Franz Liszt în compunerea *Sonatei în si minor* (1852-1858) (A B C D B1 C1 A) sau a *Sonatei-Dante* (1838),

---

172 Angi István, *A komikum világa zenei hasonlatok tükrében, Márkos Albert* **Torso I** *cimü művének körkörös elemzése* (Lumea comicului prin prisma comparaţiilor muzicale. Analiza concentrică a lucrării Torso I de Márkos Albert), în : *Zenetudományi tanulmányok* (Studii de muzicologie), Editura Kriterion, Bucureşti, 1999, p.106.

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIȚIE ATIPICĂ

INTRODUCERE

me	A(T1)	me	B1(T2/1)	me	punte	B2(T2/2)	punte
m.1-34;	35-90;	90-103;	103-115;	116-123;	124-135;	136-153;	154-156

TRATARE

C (A Avar + me)	punte
m. 157-275	276-292

REEXPOZIȚIE ATIPICĂ

B3(T2/3)	punte	B1(T2/1)/me	punte	CODA(A Avar + me.me)
m. 293-303;	304-308;	309-329;	330-341;	342-376;

notă: me= motiv efigie, p.= punte, B1/me=apariția simultană a temei B 1 cu motivul efigie/,

configurând generalizările muzicale ale mesajului artistic pe o paletă largă a diferitelor figuri retorice cum ar fi : *metafora, metonimia, comparația, simbolul, hiperbola, litota* etc.

După cum am mai amintit, având ca sursă de inspirație în mod prezumtiv *Cântul 3* din *Infernul Divinei Comedia* de Dante, partea introductivă a *Sonatei-Dante*, *Andante maestoso* (măsurile 1-12), amintind de inscripția Iadului « *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* ! », ne pune pe gânduri şi ne creează sentimente. Motivul introductiv, al *saltului de tritonus*, recunoscut din cele mai vechi timpuri ca « *diabolus in musica* », este prezent ca o figură retorică arhetipală, realizată prin *saltus duriusculus* hiperbolizant. Ne şochează mersul descendent al cvartelor mărite şi al cvintelor micşorate, cu intensitate sonoră plină (*forte*), prelungind disonanța (*extensio*) printr-o cadență până la o calmare aparentă, trezind în noi sentimentul *memento*-ului.[173]

---

[173] *Memento* = « semn, notă care aduce aminte de ceva ». În F. Marcu - C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. cit., p. 668.

Scanned with OKEN Scanner

Ne pune problema misterului existenţial al sorţii umane ?

Ni se adresează impetuos, cu puterea unei metafore simbolice, ca un apel, o chemare, un avertisment obsedant ca cel beethovenian ?

Ni se prezintă într-un mod ingenios ca un ***motiv-efigie*** ? [174]

Să ne fie permis să credem că toate aceste întrebări şi răspunsurile lor prezumtive pe care acestea le condiţionează, ne sugerează o stare interferentă, lăsându-ne cu sentimentul incertitudinii, al cugetării şi al opţiunii personale. În tot cazul tritonul, ca interval muzical, din punct de vedere artistic, este materie, formă elementară, premisă a semnificaţiei ce poate configura imagini muzicale. Semnele convenţionale ale simbolicii muzicale nu prezintă aceeaşi abundenţă în comparaţie cu corespondentele lor literare, însă în limbajul de comunicare muzicală ele se prezintă într-un mod mai abstract. Astfel şi *Sonata-Dante*, ca orice lucrare muzicală « în geneza sa îşi edifică propriul vocabular specific pe care şi-l prezintă şi ni-l învaţă (pe parcursul repetărilor) spre a fi însuşit de asemenea în mod specific, particular şi pe care, noi ascultătorii de cele mai multe ori îl şi acceptăm. » [175]

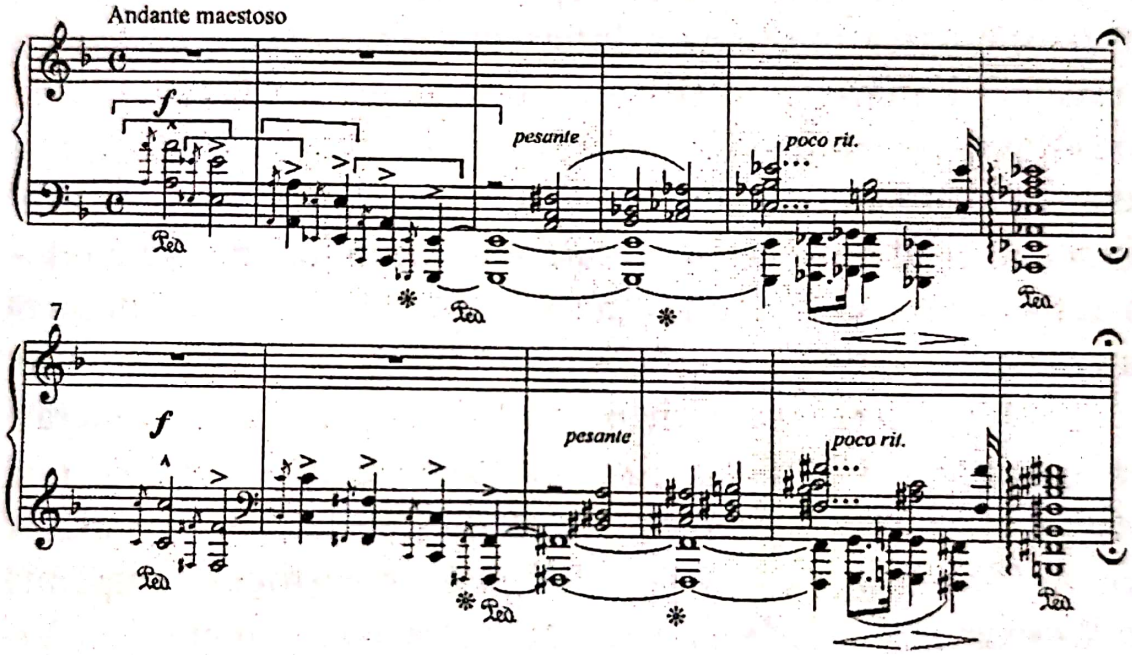
Tritonul descendent, în înlănţuirea sa configurând « *motivul efigie* », cu incertitudine tonală, în mersul său impetuos, patetic-pasional şi penetrant, pe parcursul lucrării, de fiecare dată foloseşte o ritmică cu personalitate. Împrumută frazei introductive nu numai un caracter ieşit din stadiul de materie ci şi unul pronunţat spiritual, cu semantică interferentă, marcată de plurisensuri. Într-un mod obsedant, acest

---

[174] *efigie* = « imagine a unei persoane, portret care redă doar asemănarea fizică » în *op. cit.* p. 379.

[175] Şt. Angi, *op. cit.* p.101.

motiv ne trezeşte sentimente răscolitoare, întărindu-le şi în fraza a doua ce se repetă ascendent gradat. Caracterul pregnant al *motivului efigie* este determinat şi de *appoggiatura* de aceeaşi înălţime a sunetului principal al fiecărui element al cvartei mărite descendente. Aceasta anticipă şi consolidează în acelaşi timp semantica intervalului dar şi a frazei muzicale pe care o clădeşte şi nu pune la îndoială incertitudinea irevocabilului, întărit şi de modulaţiile îndrăzneţ-configurate (*la bemol major, si major*).



Cu schimbarea *tempo*-ului (*Più moto*, m. 13-14), *motivul efigie* prinde viaţă, dobândind o energie de maximă concentrare, conferind întregii fraze sensul retoric dorit. Construit pe o formulă scurtă şi plastică, acest motiv lisztian, cu linia sa abruptă, va insista pe parcursul întregii *Sonate*, configurându-se în îndărătnicia unui *leitmotiv*. În mecanismul retoric al lucrării, partea introductivă bazată pe motivul efigie îşi asumă rolul comparatului faţă de multitudinea comparanţilor care vor apare ulterior.

Scanned with OKEN Scanner

Linii melodice ascendente şi descendente cu afecte exaltate şi deprimante (*anabasis*, *catabasis*) ne prezintă începutul unei scurte treceri (m. 25-34), care într-un *stringendo* fugitiv schiţează modelul temei întâi (în registrul basului), atât din punct de vedere ritmic, melodic, tonal cât şi atmosfera tenebroasă a acesteia, lăsându-ne după câteva întreruperi cu pauze (*abruptio*) într-o stare de aşteptare.

Printr-o litotizare dinamică (*p)* în *Presto agitato assai,* Liszt introduce tema întâi (m. 35-103) în *re minor* cu *topos*-ul timbral al tonalităţii, ce deserveşte un scop expresiv mai înalt. În reformularea muzicală a Infernului (*Dans macabru*) sau a Purgatoriului (*Simfonia Dante*), Liszt apelează de asemenea la tonalitatea *re minor*-ului pentru semnificaţia sa simbolică şi retoric-timbrală. Indicaţii precum: *lamentoso, con impeto, disperato* sunt corespondente ale sentimentelor specifice retoricii lisztiene dar, în acelaşi timp, şi ale celor stilistic interpretativ-pianistice.

Liszt, prin inspiraţia avută în zămislirea acestei lucrări programatice, formulează titlul foarte concentrat : *Après une lecture du Dante* - interpretabil în diverse feluri. Nici măcar lectura lui Dante nu este nominalizată. În partitura cumpărată la Weimar în 1883, Walter Bache notează că temele *Sonatei-Dante* ar avea unele legături cu anumite pasaje din *Inferno*. Este posibil ca Bache să fi obţinut aceste informaţii de la compozitor întrucât în jurul anilor 1880 era elevul lui Liszt. În orice caz, partitura lui Bache ne întăreşte în convingerea că tema întâi, în iureşul său furtunos, a fost inspirată de *Cântul III.*[176]

---

[176] În Alan Walker, *Liszt Ferenc*, I, Zeneműkiadó, Budapest, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

« Suspine-aici şi plâns şi groaznic vai
urlau prin aerul lipsit de stele,
aşa că la-nceput eu lăcrimai.

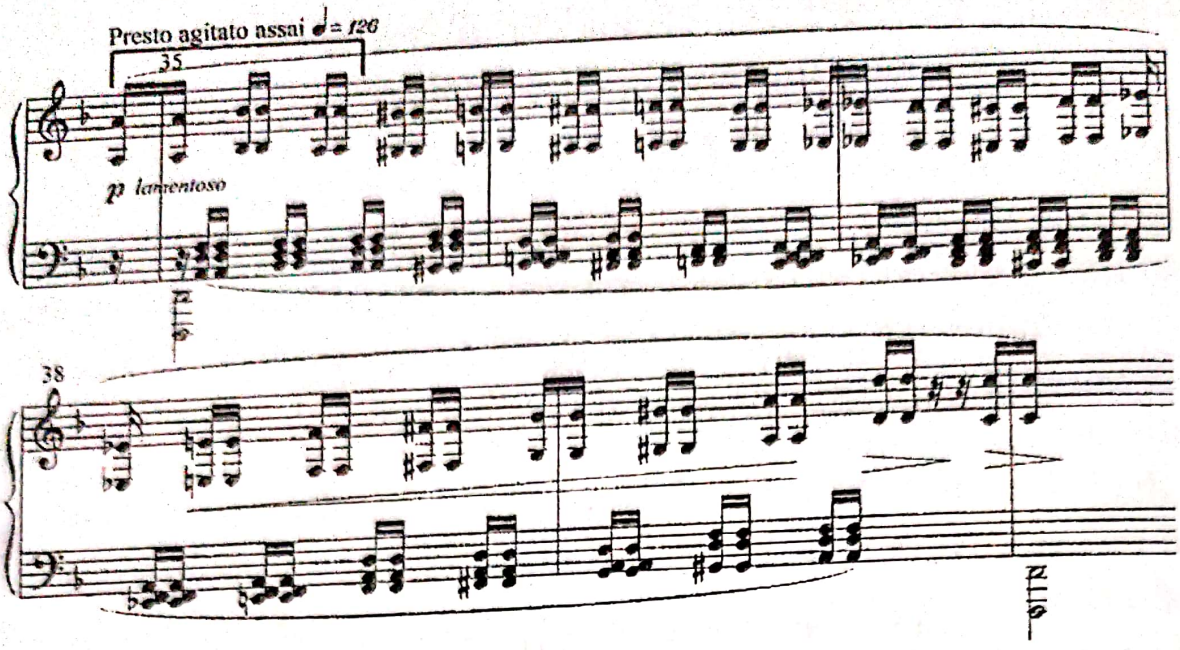
Diverse limbi, cumplite vorbe grele,
voci groase-ori iuţi de furia durerii,
scrâşniri de dinţi, loviri de mâini cu ele
[făceau o larmă care-n fundul serii
se tot roteşte-n acel aer stins
Ca pulberea-n vârtejurile verii]».[177]

Mersul cromatic al temei întâi sugerează parcă lupta acerbă a sufletelor chinuite în dimensiunile Infernului, într-o viziune apocaliptică infernală ce conduce spre zbucium interior şi lipsă de speranţă. Este o prelucrare metonimică a metaforei suferinţei sufletelor din iad. Notele repetate ca material constructiv al frazei cromatice, pot fi considerate de această dată din punct de vedere ritmic ca *appogiaturi* lungi, având valoare egală cu sunetul de bază, desemnând o comparaţie interioară cu structura *motivului efigie*.

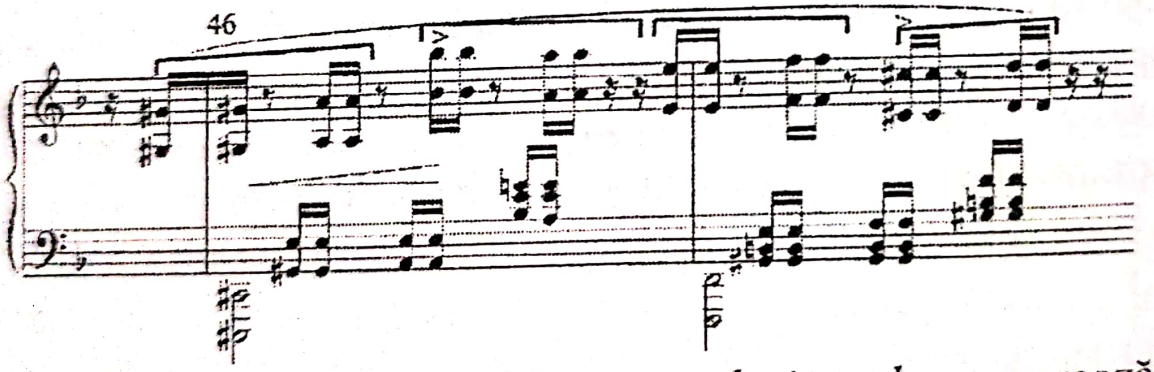
---

[177] Dante Alighieri, *Divina Comedia, Infernul, Cântul III*, (în traducerea lui G. Coşbuc), Editura Cartier, Chişinău, 2001.

Scanned with OKEN Scanner



Incipit-ul temei întâi prin schimb ascendent de secundă mică, spiritualizează mersul descendent cromatic al acesteia. Sub aspect melodic remarcăm rolul *incipit*-ului amintit, al secundei mici, care pe parcursul evoluției temei va avea un deosebit efect retoric, sugerând parcă suspine întretăiate (*suspiratio*) în mersul perpetuu al șaisprezecimilor.

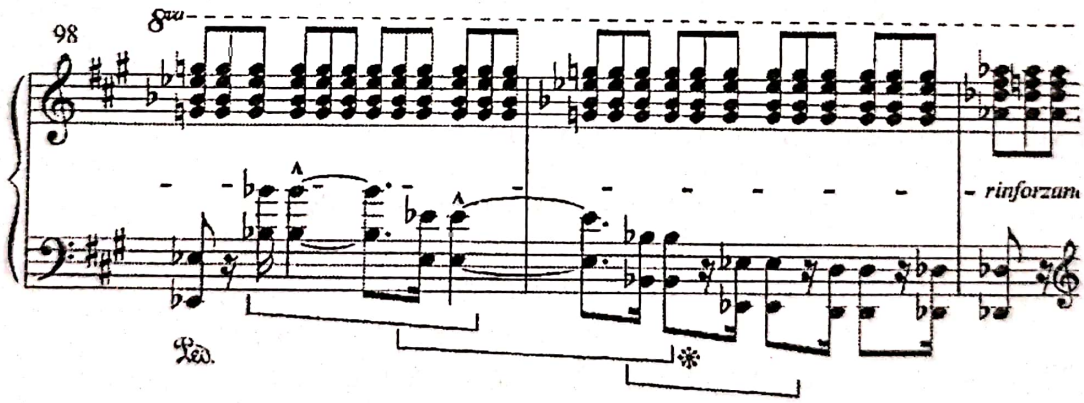


Catabasis-ul cromatic, *passus duriusculus* sugerează, încă de la Gesualdo, *affectus tristitiae*, interpretabil în sensul durerii. Folosit cu abundență și în epocile următoare, mersul cromatic, cu tendințe și proporții hiperbolizante, contribuie prin arta lisztiană la formarea unei concepții artistice romantice. Structura cromatică descendent-ascendentă a temei întâi,

Scanned with OKEN Scanner

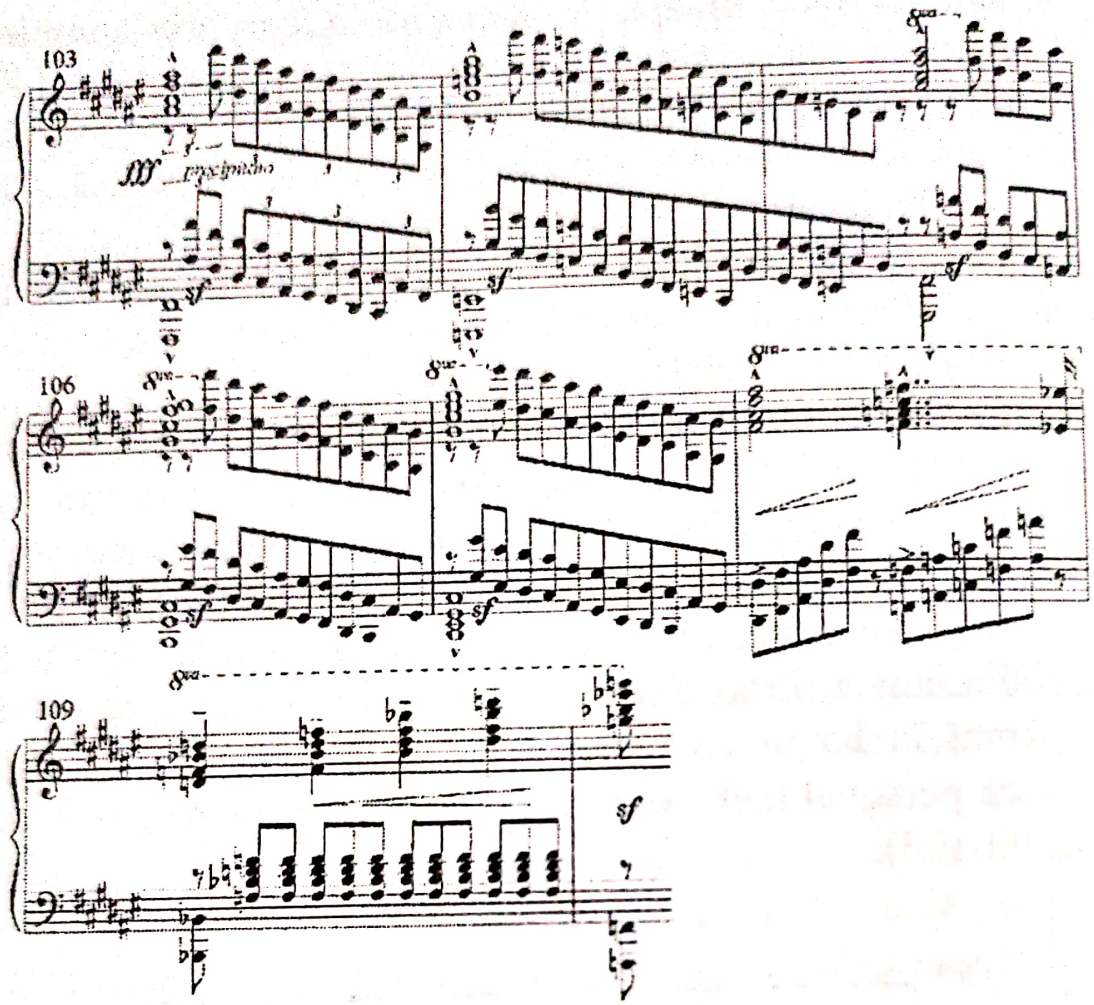
prezentată de mâna dreaptă la pian este imitată prin complementaritate de mâna stângă prin punctul de orgă al tonicii *re minorului*, asigurând pulsația ritmică egală a mersului de șaisprezecimi al discursului muzical care, realizând indicația de *lamentoso*, ne duce cu gândul parcă la *lameto-bass*-ul barocului.

În precipitarea tensională a primei teme putem remarca alternarea ritmică de incadrare riguros binară a acesteia cu una ternară a episoadelor complementare cu rol de punte, realizând momentul comparației ritmice și modulatorii (*do diez minor*). Cu indicația *Più animato* urmează partea de pregătire a temei a doua (T 2/1), ce gradează în continuare tensiunea într-o pulsație profund marcantă a acordurilor ordonate ternar din mâna dreaptă. În bas apare *motivul efigie* în valori diminuate ritmic dar modificat și intervalistic, cu rol de comparant în lanțul comparațiilor multiple legate de acest motiv cu personalitate, pe parcursul evoluției fanteziei-sonată (măs. 90-103).



Tema a doua (m.103-115), în prima sa apariție (T 2/1) prezintă specificul unui coral și nu este altceva decât portretul *ființei cândva relevantă în frumusețea sa* (*s.n.*), portretul lui Lucifer în care suprapus coralului, Liszt prelucrează metonimic metafora hohotelor acestuia, redând râsul în octave descendente.

Scanned with OKEN Scanner



Ea (tema a doua) pare a fi o reformulare muzicală a textului dantesc din Cântul XXXIV :

« Stindardul Regelui din Iad e-n drum
spre noi ! » - Aşa-ncepu Virgil cuvântul -
Priveşte, deci, de poţi să-l vezi de-acum ».
Cum pare seară, când e sur pământul,
sau când o ceaţă dă să se răsfire,
departe-o moară, ce-o-nvârteşte vântul,
aşa-mi păru că văd ceva clădire .....
..... Sosind şi unde-adânc pe câmpul gheţii,
Virgil crezu că-i vreme-a-mi arăta
pe cel ce-a fost o culme-a frumuseţii,.....[178]

[178] Dante Alighieri, *op. cit., Cântul XXXIV*, ed cit. p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

În grandoarea sa, această temă deosebit de agitată (*fa diez major*), hiperbolizată dinamic şi în *precipitato*, prezintă sub aspect estetic suprapunerea valorică a sublimului (grandios) şi a josnicului (luciferic), realizând chiar întrepătrunderea sau contopirea acestora. Asistăm în acest caz la comprimarea valorilor estetice ale momentelor principale de pe axa grotesc-transcendental.

Indicaţia *Tempo I (Andante)* marchează în *fortissimo* a doua apariţie a părţii introductive structurată pe *motivul efigie* (m. 116-123), proporţional redusă şi formulată concentrat, cu sensul retoric al comparantului, reînnoind sentimentul *memento*-ului iniţial ce însoţeşte motivul discutat, pentru că « sentimentul însoţitor în mod mijlocit sau nemijlocit, dar întotdeauna urmăreşte - transmite cu fidelitate valoarea surprinsă ».[179]

Puntea cu caracter contrastant, însoţită de sentimentul adecvat în *Andante quasi improvisato* (m. 124-135) foloseşte materialul muzical al primei teme, de această dată ordonată ternar, fiind o nouă expresie retorică a comparantului realizată în *dolcissimo con intimo sentimento*, ce mijloceşte schimbarea semantică condiţionată de a doua apariţie a temei secunde. Fragmentul prescurtat al temei viziunii apocaliptice infernale ne sugerează de această dată parcă stingerea flăcărilor iadului, transformând materialul muzical într-o mângâiere a fericirii realizată printr-o litotizare dinamică.[180]

În acest moment de cumpănă semantică, formulat retoric cu efectul dorit (marcat de *molto rit.* cu coroană pe ultimul sunet şi pe bara de măsură) are loc a doua apariţie a temei secunde (*Andante*, m. 136-153), de un contrast semantico-

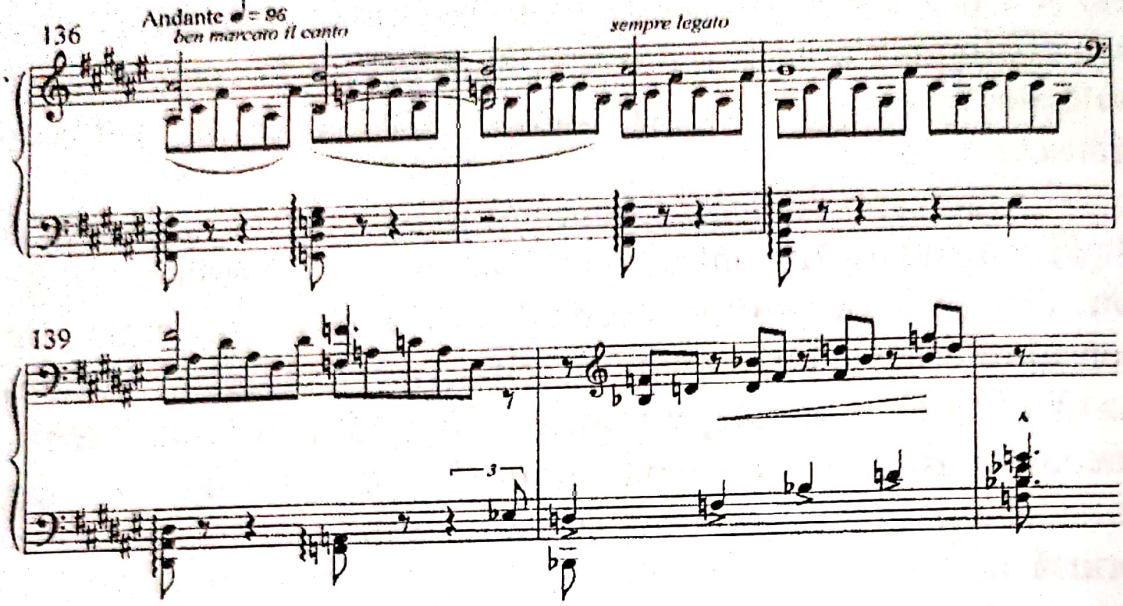
---

[179] Angi István, *op. cit.* p. 110.

[180] În Alan Walker, *Liszt Ferenc*, vol II, Zeneműkiadó, Budapest, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

retoric cu efect impresionant, realizat componistic cu o inegalabilă măiestrie (T 2/2).



În realitate, tema a doua îşi are germinaţia în cea dintâi, conferindu-ne unul din multiplele exemple de unificare, de sintetizare ale tehnicii componistice lisztiene. Această procedură de *transformare tematică* - ca tehnică variaţională elaborată performant de Liszt, se prezintă ca o suprafaţă caleidoscopică, schimbându-se mereu, rămânând totuşi una şi aceeaşi. Ideile componistice lisztiene renasc mereu metamorfozat din lava spiritului său.

A doua temă secundă (T 2/2) într-o structurare metamorfozată a temei portretului « *Domnitorului Infernului* » (T 2/1), cu semantică schimbată şi litotizare dinamică, se prezintă ca un episod liric în stilul lui Bellini, o metaforă simbolică frumoasă a unui duet amoros, gingaş între Francesca şi Paolo, cu acompaniament şi retorică adecvată acestui moment intim. Pare a fi o reformulare muzical-pianistică a unei posibilităţi de evoluţie spirituală, prelucrată de Liszt mai târziu în *Simfonia-Dante*. De această dată, într-o dimensiune

Scanned with OKEN Scanner

mai redusă, Liszt ne convinge de compasiunea sa fraternă față de această istorie pasională care ni se prezintă « nu ca simbol a unei fatalități ce planează (...) iremediabil asupra iubirii, ci ca o etapă ce poate și trebuie să fie depășită de către om în efortul spre o necontenită spiritualizare ».[181] *Topos*-ul tonal al acestei teme la Liszt este tonalitatea fericirii - *fa diez major* - folosită și în lucrările *Bénédiction de Dieu dans la solitude* sau *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*.

Recitativo și *Adagio* (măs. 154-156), ca punte într-o construcție metonimică specifică recitativelor, adâncește doar liniștea sufletească dobândită, planând pe un punct meditativ marcat de coroană pe ultimele două sunete. Așteptarea pe coroană parcă rotunjește și încheie structura exterioară a expoziției *habitus*-ului formei de sonată care, cu măiestrie componistică, asamblează temele acestei forme germinate dintr-o singură rădăcină. Dar această așteptare ascunde în același timp și posibilitatea tensiunii mascate ce se va dezlănțui treptat, pornind din această litotizare dinamică (*ppp*) în *dolcissimo con amore*, cu *una corda* și va determina atât tratarea fanteziei-sonată (*Più tosto ritenuto e rubato quasi improvisato*, (m. 157-292) cât și momentul tensional-emoțional culminant al întregii lucrări.

Acest bloc uriaș, dar și întreaga lucrare, formulate cu multiple dificultăți pianistice măiestrit realizate, reprezintă o piatră de încercare și pentru interpreții zilelor noastre.

Structurarea tratării lucrării ne întărește convingerea că în această sonată se ascunde o fantezie extraordinară, impregnată de metamorfoze tematice. Înlănțuită din mai multe segmente [măs. 157-167, 167-183, 184-213, 214-275, (276-292)], în tratare artistul romantic parcă își mărturisește senti-

---

[181] George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Muzicală, București, 1973, p. 230.

Scanned with OKEN Scanner

mentele deosebit de fragmentar, folosind o energie formală, concentrată mai mult asupra unității în travaliu decât perspectivic.[182]

Tratarea *fanteziei-sonată* readuce linia cromatizată a temei întâi (măs. 157-167) cu însușirile sale expresive și cu arcuirea sa arhitecturală, într-o țesătură polifonică la patru voci, cu suprapunerea micro-elementelor ritmice binare și ternare. Acest aspect melodico-ritmic, prin indicațiile: *affrettando, più crescendo ed appassionato*, va determina o relativizare a sentimentelor de iubire, suferință, remușcare, disperare și pasiune.

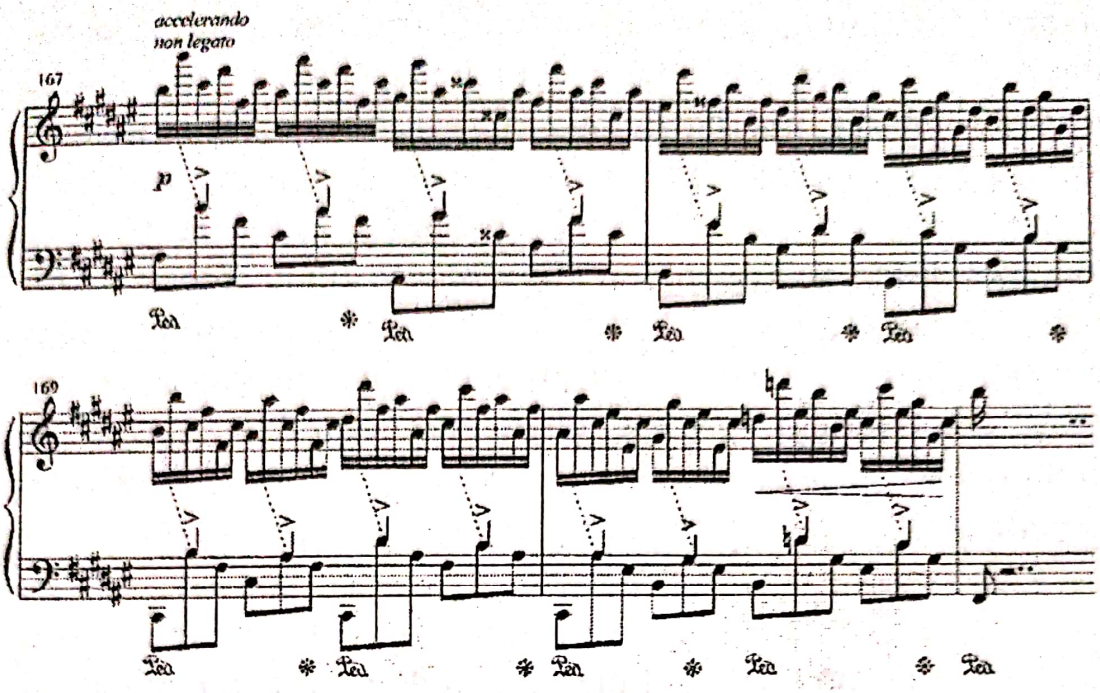
Fără încheierea ideii muzicale și a mărturisirii sentimentelor, surprindem debutul celui de-al doilea segment al tratării (măs. 167-183), indicând de la început modificarea agogică (*accelerando*) care va genera senzația cavalcadei sau a mișcării centrifuge într-o spațialitate nedeterminată și în prezența complexității mijloacelor de expresie.

În densitatea structurii materialului muzical, într-o stratificare ritmică complexă, se lasă surprinsă o temă nouă în vocea tenorului mâinii stângi căreia îi putem descoperi germinația în tema întâi recent tratată (comparație). Această comparație conține o relație intimă a elementelor componente. Linia melodică proaspăt zămislită apare ca o dedublare metamorfozată a primei prezențe a temei întâi (T 1), recent prelucrată (măs.157-167) care, la rândul său, se prezintă și ea ca un comparant al temei întâi propriu-zise, prezentată la începutul fanteziei-sonată. Noua structură melodică păstrează doar linia descendentă (*catabasis*) a temei de origine, nu și construcția sa cromatică. Energia interioară degajată este marcată de accente precum și de anticiparea liniei melodice identice desprinse din contrapunctul vocii discantului la mâna dreaptă.

---

[182] În Molnár Antal, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner



Cel de-al treilea segment al tratării *Allegro moderato* (măs. 184-213) este precedat de un fragment scurt cu caracter recitativ (măs. 179-183), hiperbolizat dinamic (*ff*), anunțând în *appassionato assai* revenirea *motivului efigie* introductiv (*leitmotiv*). Tensiunea se face simțită deja din prima măsură (măs. 184), auzindu-se printr-o litotizare dinamică (*pp. sotto voce*) motivul structurat pe cvarte mărite şi cvinte micşorate - *diabolus in musica* - atât în aşezarea lor orizontală cât şi în cea verticală, contrapunctate de disonanța basului ostinat. Acest motiv se va auzi în continuare şi în şoapta acompaniamentului *tremollo* al acordurilor micşorate, ordonate ternar (măs. 192-202), motiv strâns urmat de mersul cromatic descendent provenit din tema întâi, în bas, echilibrat prin salturi pianistice bravuroase ale acordurilor disonante din discant.

După întreruperea bruscă a muzicii pe pauză cu coroană (*abruptio*), în mersul octavelor paralele marcante, realizate în *stringendo* (măs. 212-214), Liszt atinge culmea

Scanned with OKEN Scanner

viziunii Infernului, realizând cu măiestrie momentul *climax*-ului emoțional-tensional dar și cel tehnico-pianistic al lucrării. *Motivul-efigie* scufundat în lava efervescenței creației ne este prezentat hiperbolizat dinamic (*ff, fff con strepito*) în multiplele sale variante metamorfozate, repetând și susținând până la epuizare gama sentimentelor răscolitoare (*epanalepsis*). Din punct de vedere retoric lanțul comparațiilor este multiplu și evident. Profilul melodic din ambele mâini în registrele extreme ale pianului, conține elementul opozabil « *sus-jos* », simbolizând « *cerescul-pământescul* » ca premisă a gândirii hiperbolizante de tip romantic. Gradația intensiv-sonoră și cea timbrală metaforizează registrele orchestrei, convingându-ne de fiecare dată de importanța inovatoare a lui Franz Liszt asupra rolului orchestral al pianului și de rolul compozitorului în fundamentarea pianisticii moderne.

Conținutul filozofico-muzical al tratării *Sonatei-Dante* ne convinge de asemenea, că în această experiență spiritual-ultraterestră, Liszt, călăuzit de aceleași incertitudini în căutarea adevărului etern, al absolutului, asemeni lui Dante [183]

---

[183] « *Divina Comedia* este în primul rând o creație poetică, în care este însuflețită viața de către dramatismul gândurilor și al sorții, tablourile sunt întețite de focul fanteziei, cuvintele înflăcărate dau putere înlănțuirilor neîntrerupte ale minunatelor terține ce nu trasează hotar vibrațiilor sentimentelor, ci le leagănă liber, le înflăcărează și le biciuie, de la liniștea pașnică până la furtuna pătimașă. Ar trebui să fim mijlocitori, însă suntem prea mărunți în prezența lucrării, analiza întunecă viziunea multicoloră, disecția ar duce la secătuirea pulsației sangvine, explicitarea conceptelor ar transforma sufletele într-un schelet, iar răbufnirile, imposibil de cuprins în cuvinte, ar fi delapidate.

Și totuși trebuie să ne apropiem, căci ne aflăm în fața, poate a celei mai remarcabile opere poetice, creată de mintea unui singur om. Ceea ce a preluat din epoca sa, poate fi ușor de nominalizat, căci configurează cele mai mărețe edificii ale evului mediu, cum ar fi: dincolo de sistemul credinței catolice, sistemul de idei al bisericii și regalității uni-

Scanned with OKEN Scanner

(ca şi de altfel omul tuturor timpurilor), era interesat de drumul către Paradis, « poate nu atât din pricina marii tentaţii a demonismului, cât datorită caracterului cu totul incert al fericirii de dincolo de moarte (...) [considerând Infernul *n.n.*] ca simbol al cruzimilor şi disperărilor care dau înfăţişare infernală existenţei pământene însăşi ».[184]

După cascadele octavelor ce sugerează parcă viziunea Infernului, Liszt ne conduce spre o oază de linişte, într-o agogică variată de la *sempre marcatissimo* prin *diminuendo poco a poco*, *più diminuendo* până la *perdendo*, pentru a ajunge la *rit. . . . . molto ritenuto.*

Segmentul *Tempo rubato e molto ritenuto* (măs. 276-292) readucând tema întâi într-o dimensiune redusă (doar de 17 măsuri), conferă acesteia doar un caracter de punte. În această punte, pe punctul de orgă al basului în *piano lamentoso* auzim materialul muzical al temei întâi, structurată ternar, ce readuce simbolica tonalităţii *re minor*-ului şi efectul retoric deja cunoscut. Finalul segmentului-punte subliniază

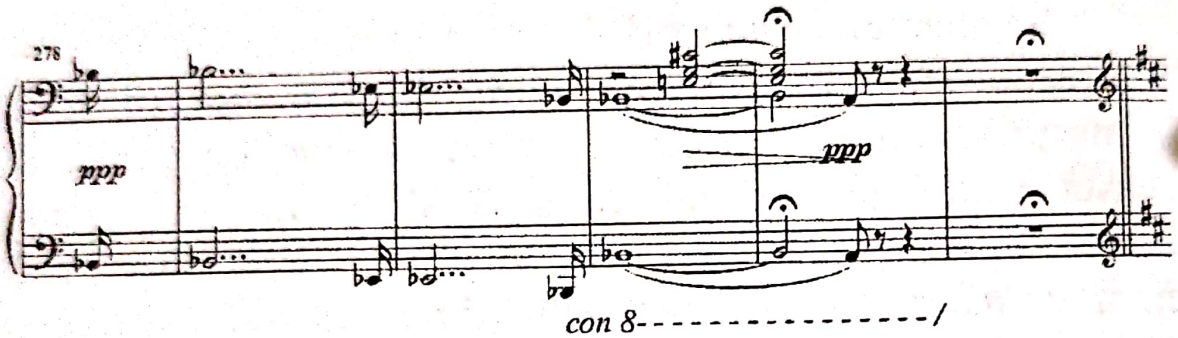
---

versale; înţelepciunea scolasticii şi moştenirea acesteia din antichitate; mistica, idealul şi poezia cavalerească; inspiraţia înălţătoare şi limbajul interior al goticului. Acestea au fost implantate în creuzetul unui caracter solid precum oţelul şi a unui geniu de neegalat. Proiectând la nivelul pornirilor şi capacităţilor specific-umane, *Comedia* constituie amalgamarea înfierbântată a credinţei, iubirii şi pasiunii politice în tabloul universal de dimensiune supraumană, transcendentală a evului mediu. De aceea nu s-a limitat exclusiv la sfera terestră. A realizat transcenderea în sferele supraterestre, debarasându-se de cătuşele tuturor genurilor artistice existente până atunci, obţinând totodată o perspectivă adecvată spre realizarea sintezei *opus*-ului secolelor, immortalizând tot ce este valoare atemporală. Dante întruchipează geniul evului mediu. Pe calea sa de înălţare el poate fi înţeles doar dacă îl urmăm precum a făcut el cu Virgiliu ». În, Várkonyi Nándor, *Az ötödik ember* (Omul al cincilea), Széphalom Könyvműhely, 1996, pp. 213-214.

[184] George Bălan, *op. cit.* p. 373.

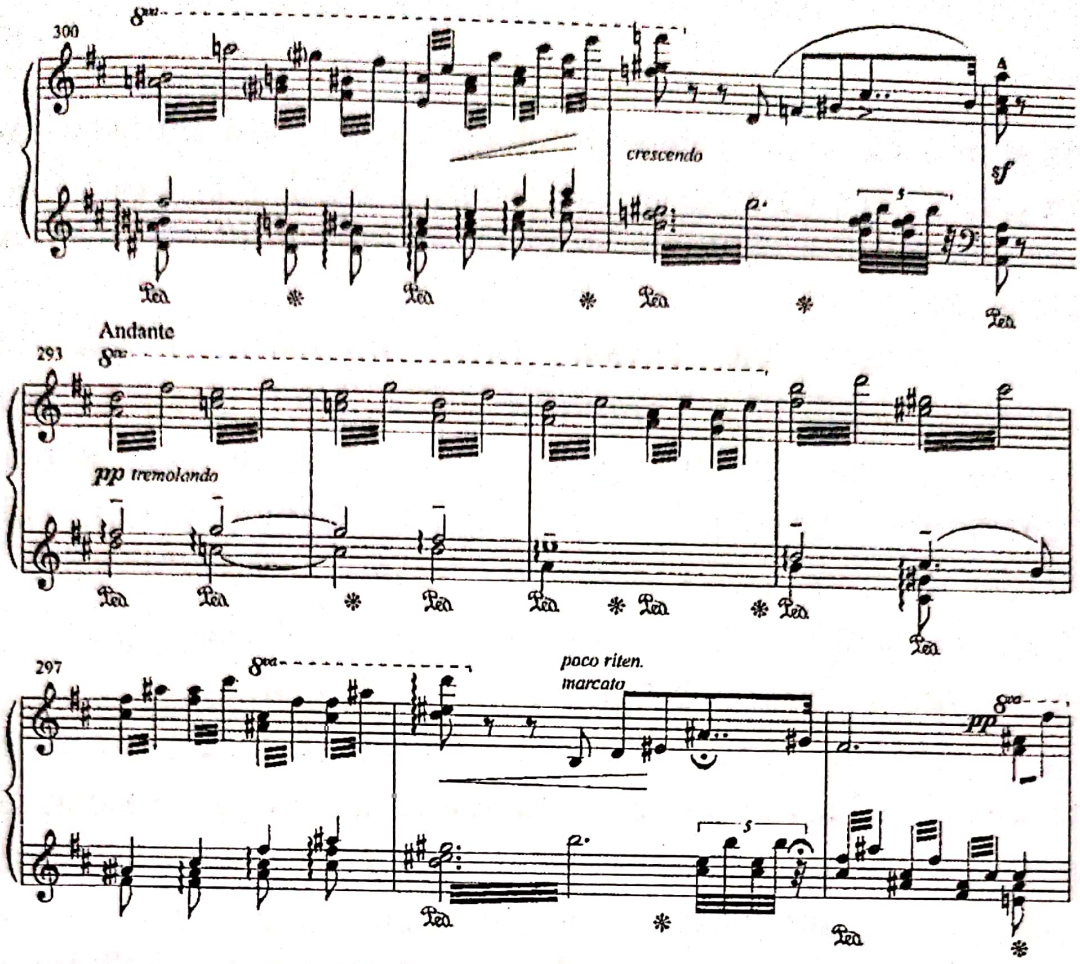
Scanned with OKEN Scanner

efectul retoric al pauzelor (*suspiratio, aposiopesis*) şi mersul descendent al *motivului-efigie* (doar de 3 măsuri) metamorfozat atât în lava Infernului cât şi în efervescenţa creatoare lisztiană. Arcuirea acestui motiv (măs.278-282), realizată din cvintă şi cvartă perfecte la unison cu ritm punctat, este finalizată pe un acord de septimă micşorată (cu rezolvare) a *re minor*-ului litotizat dinamic *(ppp)* în registrul octavei *sub-contra* a pianului, generând tensiunea mascată, necesară pregătirii efectului estetico-retoric al debutului reexpoziţiei propriu-zise.



Sonata-Dante, fantezie îmbibată de metamorfoze tematice, ca formă de sonată atipică, omite repriza temei principale şi urmând exemplul chopinian privilegiază tema a 2-a (T 2/3) într-o reformulare de o frumuseţe de excepţie. Portretul luciferic, prin plasticitatea formulării temei specific-lisztiene suportă o transmutare, transformându-şi semantica. Tema, la origine având o tentă luciferică, în acestă nouă reformulare se prezintă ca un moment al sublimului cu inflexiune spre transcendental. Ca interferenţă retorică Dante-Liszt, coloritul mixolidic şi structura axei armonice verticale, împreună cu puritatea sublimă a unui coral pe axa melodică orizontală, prezintă *efecte antichizante dantești,* sugerând totodată o spaţialitate infinită prin *tremollo*-urile litotizate dinamic (*pp*) ale mâinii drepte, în discantul pianului.

Scanned with OKEN Scanner



În structurarea ascendentă a liniei melodice a coralului, Liszt parcă ne permite să urmărim momentul intim-spiritual al lui Dante, de ridicare a privirii sale spre cer, auzind din depărtare muzica Paradisului chiar şi în Infern. Tehnica componistică a structurii tematice lisztiene de « *transformare tematică* » ne convinge că *Raiul* şi *Iadul* (opozabilul *sus-jos*) sunt doar două laturi ale creaţiunii, prezentându-se ca premise ale gândirii hiperbolizante şi/ sau litotizante de tip romantic. Remarcăm procedeul modulatoriu din tonalitatea de bază, *re major* în *fa diez major* - tonalitate a fericirii la Liszt,[185] finalizat apoi în *la major* care prin specificul său timbral (*topos*) întăreşte sensul semantic şi retoric purtat. Conexiunea dintre literatură, filozo-

185 A. Walker, *op. cit.* p. 290

Scanned with OKEN Scanner

fie şi muzică ne permite să înţelegem acest moment purificator prin *ieşirea ascendent-înălţătoare* (Angi) ca şi o reformulare muzicală a cântului XXXIV al *Infernului* din *Divina Comedia*.

Credem că acesta este momentul când, se cristalizează filonul *dantesc* ca valoare estetică, prin conotaţiile sale semantic-poetice, filozofic-spirituale şi muzical-retorice. Credem că aici se poate localiza *punctul culminant semantic* (*s.n.*) al întregii lucrări, întărit de apogeul atins de sentimentele însoţitoare ce subliniază parcă o *spaţialitate infinită şi o fericire ilimitată* (*s.n.*).

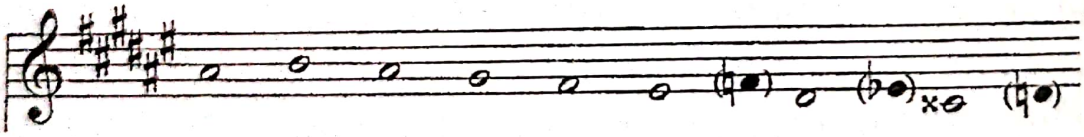
Analiza *Sonatei-Dante* ne îndeamnă şi la redarea repetată a liniilor melodice ale temelor, în structurarea cărora, conform tehnicii componistice lisztiene de *sintetizare*, tema a doua îşi are germinaţia în cea dintâi.

Iată schiţa liniei melodice originare, a temei întâi :

Model A

Redăm mai jos schiţa liniei melodice a coralului :

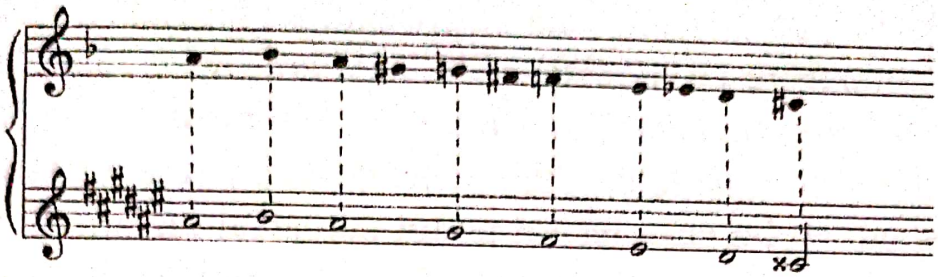
Model A 1



Comparând schemele materialelor tematice, legătura lor interioară devine elucidată, contrar caracterului şi semnificaţiei lor contrastante :

Scanned with OKEN Scanner

Model A/A 1



În acest fel retorica lisztiană a *Sonatei-Dante* ne etalează un lanţ de comparaţii, bazat pe contrast semantic ce derivă din « ordinea interioară a metaforei principale »,[186] respectiv a metaforei temei întâi în prelucrare metonimică. Cele trei ipostaze ale temei secunde : (T 2/1, T 2/2, T 2/3) realizate componistic prin *transformare tematică,* pot fi considerate comparanţi cu caracter contrastant, atât faţă de prezenţa originară (T 1) cât şi între ele. Ordinea lor metaforic-interioară ce se raportează la metafora prezenţei originare (T 1) va cunoaşte o modificare gradată : pornind de la un sens *negativ - luciferic* (T 2/1) - trecând printr-o fază de metamorfoză (T 2/2), ajungând la una *pozitivă - sublim-transcendentală* (T 2/3). Astfel, tema secundă readusă în debutul reexpoziţiei (T 2/3) se prezintă ca o metaforă simbolică într-o:

- ascensiune continuă spre lumină,
- curăţire lăuntrică de egoismul pasional şi pasionalitate egoist-umană,
- purificare prin *ieşire ascendent înălţătoare(Angi).*

De asemenea, tema a doua, în a treia sa ipostază, prin structura şi semantica sa metamorfozată va vea un rol decisiv asupra evoluţiei ulterioare a mesajului artistic al lucrării. Câteva lanţuri ascendente-descendente ale octavelor paralele, apoi contrapunctate de *tremollo*-urile discantului în

---

[186] Angi István, *op. cit.* p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

stringendo, reprezintă doar o scurtă parte de trecere (*Più mosso* m. 304-308), urmată de prezentarea repetată a coralului în suprapunere cu *motivul-efigie* (*Allegro*, măs. 309-321). În ipostaza prezentă însă, sub influența schimbării semantice a temei secunde, *motivul-efigie* renunță la structura intervalică a tritonului ce l-a caracterizat pe tot parcursul lucrării și, într-o hiperbolizare dinamică romantică, cu semantică schimbată, se va manifesta într-un lanț al acordurilor cu *appoggiatură*, structurat tonal. Astfel, *motivul-efigie* realizează o suprapunere estetic-valorică cu sublimul spre transcendental (coralul), întărind sentimentele semnalate anterior.

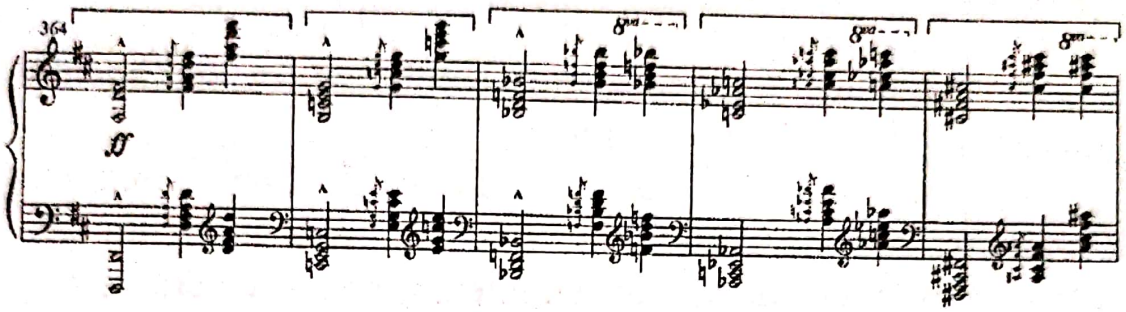
Cele două manifestări ale coralului în reexpoziția sonatei, din punct de vedere retoric pot fi considerate comparații între ele, chiar dacă cu semantică schimbată, fiind în același timp și manifestări ale comparației de contrast raportate la prezențele lor anterioare din expoziția lucrării.

În următoarele măsuri (*poco a poco più di moto*, măs. 322-330) Liszt realizează un echilibru în duelul pozitiv-negativului, aducând pentru ultima dată, cu tentă de ispită, *motivul-efigie* structurat pe *diabolus in musica*. Este un segment scurt, obsedant, deosebit de frapant, putând fi considerat ca o comparație de contrast cu varianta sa semantic schimbată, prezentată prealabil în suprapunere cu coralul temei secunde. În ascultători provoacă reevocarea conflictului dramatic deja auzit pe parcursul *Sonatei*, a ciocnirilor emoționale deja trăite și ne convinge că purificarea sufletească odată obținută necesită întărire permanentă. Acest segment pregăteşte în mod direct puntea (măs. 330-341) care în *Allegro vivace* cu *molto appassionato*, structurându-se pe materialul muzical al temei întâi, ne conduce spre partea finală a lucrării.

În *Codă* (*Presto*, măs. 342-376), în *re major*, pornind dintr-o litotizare dinamică, Liszt readuce pentru ultima oară

Scanned with OKEN Scanner

atât varianta temei întâi - în discantul pianului - cât şi tema întâi propriu-zisă în registrul basului realizând, după părerea noastră, pregătirea momentului deschiderii spre iluminare, consecinţă a *revelaţiei divine* în ultima prezenţă a *motivului-efigie*.



Ne întâlnim pentru prima dată şi într-o formulare unică a *motivului-efigie* direcţionat ascendent cu sensul retoric al saltului consonant de octavă (*salto semplice*) şi al *toposului* timbral, atât al tonalităţii (*re major*) cât şi al registrelor pianului ce realizează legătura opozabilului *ceresc-pământesc*. Poziţionându-se în perspectiva dimensiunii divine, Dante este mânat de dorinţa autopurificării cu ferma convingere că la capătul drumului este aşteptat de succes sau insucces. El, dar prin el şi Liszt, într-o reformulare muzicală a acestei idei, ne arată şi nouă această direcţie, dar ne arată şi calea care ne conduce până la stele. Cuvântul final al fiecărei cărţi a *Divinei Comedia* - ***stelle*** -

« ... şi-aici ieşirăm, spre-a vedea iar stele ».
(Infernul, Cântul XXXIV, 139)

« ....curat şi gata să mă urc la stele ».
(Purgatoriul, Cântul XXXIII,45)

« ... iubirea care mişcă sori şi stele ».
(Paradisul, Cântul XXXIII, 145)

Scanned with OKEN Scanner

având dorința înălțării sufletului spre aceste sfere, prin puterea forței imaginative, atinge atât valențele afective ale sufletului și spiritului lisztian, cât și avântul său creator.

După o pauză generală (*aposiopesis*), ultimele măsuri în *Andante* (*Tempo I,* măs. 369-376) readuc încă o dată *motivul-efigie* total transfigurat, într-un cadru modal, cu rol concluziv, trezind în noi elucidarea individualizată, subiectivizată a valorii estetice a *dantesculuí*, configurat în sentimentul împlinirii și a purificării catarctice.

Chiar dacă după unii teoreticieni[187] finalul *Sonatei-Dante* este considerat static în strălucirea sa și mai puțin captivant, acest final, după cum aminteam, este o încercare inedită a lui Liszt, finalizată mai târziu în *Magnificat*-ul *Simfoniei-Dante*. Această reformulare muzicală cu retorică quasi intrinsecă a *Divinei Comedia* în *Fantasia quasi Sonata* mai poate fi privită și ca o etapă punctiformică în evoluția formei de sonată. Păstrând esența formei de sonată în echilibrul său interior și în idealul însăși al formei, Liszt realizează suveranitatea valorii supratemporare a lucrării. Originalitatea sa este nu numai rezultatul unei alternative oferite formelor tradiționale ci și al stratificării figurilor retorice.

În cadrul anexei redăm schema componentelor retorice și schema valorică a structurii lucrării, *Après une lecture du Dante, sonata quasi fantasia* de Franz Liszt.

---

[187] În Pándi Marianne, *Hangversenykalauz* (Ghid de concerte), vol IV, Zeneműkiadó, Budapest, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

În loc de concluzii: pentru o posibilă hermeneutică muzicală bazată pe comprehensiuni retorice

Hermeneutica[188] sinonimă până la un punct cu analiza muzicală[189] sau fenomenologia muzicală[190] se înscrie în demersul analitic al discursului muzical de ieri şi de azi, dintr-o dorinţă tot mai pronunţat comprehensivă. Având la origine « interpretarea şi clarificarea fenomenelor religioase (...), se deschide treptat - prin implicaţie latentă sau directă - spre totalitatea fenomenelor spirituale, artistice, literare etc.»[191]

---

[188] Hermeneutica : (1) disciplină (considerată şi artă) care se ocupă cu înţelegerea şi interpretarea momentelor, cărţilor şi a textelor vechi. (2) teorie a interpretării semnelor ca elemente simbolice ale unei culturi. În, Fl. Marcu - C. Maneca, *Dicţionar de neologisme*, ed. cit. p. 523.

[189] Analiza muzicală : demers muzicologic care vizează studierea şi determinarea componentelor structurale - disociate prealabil - ale unui text (lucrări), informând eventual şi asupra tehnicii generale a elaborării lucrării. Analiza poate fi înţeleasă fie ca metodă de investigare fie ca specialitate muzicologică de sine stătătoare, după cum ea se subordonează anumitor discipline (...) ale căror teze este chemată să le demonstreze sau îşi are propriul obiect, propria finalitate şi propria metodologie.... în, *Dicţionar de termeni muzicali* (coordonator ştiinţific Zeno Vancea), Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 27.

[190] Problema centrală a fenomenologiei este aceea a semnificaţiei. Orice act de semnificare presupune o implicare şi o poziţie de conştiinţă. (...) Semnificaţia autentică este dată de raportarea lucrurilor înşăşi la conştiinţă şi nu de desemnarea acestora de către cuvinte. (...) Prin fenomenologie existenţa devine umanizată, căci pentru a fi sesizată ea trebuie să fie o existenţă ideată prin mijlocirea conştiinţei..... în, *Dicţionare de termeni muzicali*, ed. cit. p. 176.

[191] Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, pp. 28-29.

Scanned with OKEN Scanner

Prin dezvăluirea înţelesului realităţii, hermeneutica poate fi considerată artă, metodă, ştiinţă a descifrării semnificaţiilor, toate acestea în sensul unei cât mai veridice decriptări a semnificării unui fenomen, operă de artă, text muzical etc.

Chiar dacă « hermeneutica a devenit şi continuă să fie o necesitate esenţială, faptul decurge din împrejurarea - surprinsă şi definită încă din antichitate - că miturile şi în general orice fenomen religios [sau artistic - n.n.] nu pot fi pe deplin înţelese în sensul lor literal, că ele au în mod inevitabil *semnificaţii ascunse, subînţelese* (*hypónosai*) ».[192] Semnificaţiile ascunse ale operelor artistice converg spre adoptarea unor procedee comprehensive diversificate prin care decodificarea sensurilor să fie cât mai clare şi la subiect. Configuraţiile retorice ale prezentei lucrări sunt (doar în parte) procedee comprehensive în hermeneutica muzical-romantică lisztiană, având limitările impuse de orientarea expresă spre literatura sa pentru pian. Suntem pe deplin conştienţi că semnificaţiile multiple, conţinute de mesajele ascunse de compozitor nu au fost pe deplin decodate, totuşi modesta noastră încercare se înscrie, credem, pe acest plan, pe acest drum. Latenţele interpretării teoretice punctate de cele mai cunoscute şi frecvente figuri retorice, au avut şi au menirea fundamentării unui spaţiu spiritual inteligibil, actualizat în efortul interpretativ-muzical.

Ca noţiune operantă *înţelegerea* - « fundamentală în hermeneutica clasică şi modernă - defineşte obiectul ultim al interpretării : descifrăm şi interpretăm semnificaţii pentru a le *înţelege*. Înţelegerea este deci finalitatea şi actul suprem al procesului hermeneutic».[193]

---

[192] *Idem*, p. 39.
[193] *Idem*, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

Sinonimia la care sunt aduşi termenii de *înţelegere* şi *explicare* au înţelesuri diverse în artă şi celelate ştiinţe ale naturii sau spiritului. Astfel « explicarea şi înţelegerea sunt reunite (...) în aceeaşi concepţie globală a lecturii ca pătrundere a sensului ».[194] Prin înţelegerea şi descifrarea figurilor retorice (metafore, simboluri, alegorii etc.) discursul muzical capătă o comprehensiune apropiată de stadiul intenţional al compozitorului, iar procesul de descifrare adoptat l-am putea numi - folosind expresia lui Mircea Eliade - chiar un modest *ritual iniţiatic*. În această ordine de idei « obiectivul esenţial al hermeneuticii (...) este descifrarea *structurii universurilor imaginare revelate de diferite creaţii*[195] ... [Tot astfel] explicarea urmăreşte (...) descoperirea mesajului secret în opera marilor scriitori [şi artişti], revelarea semnificaţiilor secrete ».[196] Căci nu trebuie pierdut din vedere că « artistul pătrunde ... în adâncul lumii şi în propria sa psyché ... pătrunde în marmoră [şi sunet - n. n.] cu scopul de a-i dezvălui structura ultimă », realitatea ultimă, ireductibilă, dincolo de aparenţe.[197]

Analiza estetico-muzicală bazată pe formulările retorice conţinute şi desluşite în creaţia romantică pentru pian, cu adresă directă la cea a lui Franz Liszt, ne-a condus pe două traiecte distincte privind programatismul adoptat de compozitor : cel intrinsec şi cel extrinsec (existând desigur şi calea intermediară quasi-extrinsecă sau quasi-intrinsecă amintită în lucrare).

---

[194] Hans-Georg Gadamer, *Le probléme de la conscience historique*, Louvain-Paris, 1963, p. XVI, XXI.

[195] Mircea Eliade, *De Zamolxis a Genghis-Khan*, Paris, 1970, p. 174.

[196] Adrian Marino, *op. cit.* p. 431.

[197] *Idem*, p. 361.

Scanned with OKEN Scanner

Programul intrinsec, ascuns, camuflat este desluşit de estetica retorică prin interferenţa mijloacelor de expresie muzicală ce sunt prezente până şi în muzica cea mai „pură", „absolută". Simpla ritmică de dans, indicaţiile de tempo sau dinamică şi iată-ne deja în prezenţa unor programe a căror expresie retorică se lasă deconspirate în aşa-zisa încercare hermeneutică muzicală. Adevărata retorică intrinsecă (interioară) este aceea configurată în relaţiile materialului texturii interne a limbajului muzical. Nu ne-am referit la ritmul pe care-l are poemul sau declamaţia adusă de poezie, ci am analizat cei patru parametrii muzicali (ritmul, melodia, dinamica şi culoarea sonoră) ce se suprapun într-o raportare retorică internă în cadrul discursului muzical.

Privind din interior, putem compara de exemplu tema a 1 şi a 2-a a părţii I a *Simfoniei a V-a* de Beethoven, al căror element comun, asemănător este ritmul. Succesiunea intervalică, prin pasul descendent, are o funcţie de accent sau atenţionare. De câte ori acest motiv apare la corni, în special la cvintă, tema a 2-a parcă se mobilizează într-o încleştare cu tema 1.

Şi tonalităţile îşi au încărcătura lor retoric-interioară. Mozart când compunea în sol minor, credem că avea o pornire interioară spre tragic. Fără exagerare, putem afirma că *sol minor*-ul pare a fi formula sa tragică, *re minor*-ul formula dramei, iar *la minor*-ul formula morţii, căci la moartea mamei sale a scris singura *Sonată în la minor KV. 310*. Asistăm în acest caz la o simbolistică anterioară epocii mozartiene, venită din antichitate ca element arhaic, arhetipic ce asigură simbolicii o prezenţă continuă, formativă, care depăşeşte – dacă privim obiectiv – voinţa autorului, intenţia sa creatoare.

Intervalistica îşi are de asemenea semnificaţia sa simbolică şi retorică. Tot Mozart în *Concertul pentru vioară şi*

Scanned with OKEN Scanner

orchestră în la major foloseşte în tema principală un motiv rachetă, tipologie folosită chiar de Bach în *Preludiul în re major* al volumului II din *Clavecinul Bine Temperat*, iar apoi de Beethoven în *Sonatele pentru pian op. 2 no. 1 în fa minor* sau *op.10 în do minor* etc. Toate aceste elemente fără a se constitui în programe propriu-zise, conferă lucrărilor muzicale o structură retorică internă, care în momentele recunoaşterii, facilitează procesul comprehensiunii.

Nu trebuie pierdută din vedere nici *retorica peregrină,* manifestă în literatura muzicală prin numeroase exemple ca de pildă lucrarea pentru pian *Sposalizio* de Liszt - compusă după tabloul lui Rafael *Logodna Fecioarei* - ce câştigă sufragiile de gust într-o astfel de măsură încât motivul frumoasei atmosfere a căsătoriei este preluat integral ca material tematic de Debussy în *Arabesca în mi major*, iar apoi de japonezul Tomita (în transfigurarea motivului la instrumente electronice) sau de Ivan Roncea în transpunerea la harpă a acestuia. Există de asemenea lucrări, teme, motive a căror încărcătură *energetică*[198] şi retorică internă este atât de puternică încât se perpetuează peste decenii şi chiar secole. Melosul gregorian al Sfântului Anton preluat de Haydn va fi regăsit şi la Brahms, sau exemplul simplu al *cantus-firmus*-ului *Credo în unum Deum* îl găsim prezent de la cântul gregorian până la *Missa Solemnis*.

Exemplele ritmurilor interioare provenite din exterior – de exemplu din declamaţia poetică – precum *dactilul* din

---

198 Energetism : teorie a procesualităţii muzicale (...), axată în egală măsură pe datele psihologiei muzicale şi pe acelea ale fenomenului sonor. (...) Punctul de pornire, forţă motrice şi finalitatea oricărui proces îl constituie energia, materializată în variate forme (mişcare, tensiune, tendinţă, forţă, dinamică etc.) la nivelul tuturor elemetelor muzicii, prin intermediul unor reacţii psihice dirijate şi autodirijate. ... în, *Dicţionar de termeni muzicali*, ed. cit. p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

partea a III-a a *Simfoniei a VIII-a* de Beethoven sau *anapestul* din partea I-a a *Simfoniei în sol minor* de Mozart, constituie prezențe retorice quasi-extrinseci. Cu toate că nu muzica a descoperit *dactilul* sau *anapestul* ci poezia, prezența lor muzicală convinge asupra existenței retoricii adecvate. Dar să nu se uite că « întreaga tradiție clasică europeană, din antichitate și până azi, întreține aceeași concepție normativă, foarte conformistă față de modele ideale, consolidată și de alt gen de prescripții artistice la fel de „ autoritare ". Hermeneutica însăși nu scapă acestui proces de codificare intrinsec oricărei metodologii. Normele interpretării pe care le preferăm sau le folosim sunt totdeauna teoretizate *post festum* și propuse drept canoane generale de interpretare ».[199]

Schütz când și-a compus lucrarea cu substrat liturgic *Matthäus-Passion*, după scrierile biblice ale lui Luther, el a scris sub influența școlii italiene, a stilului *concertante*, moștenit de la maeștrii săi G. Gabrielli și C. Monteverdi. Iată deci că suntem confruntați cu prezența unei retorici quasi-extrinseci, când se întâlnește într-o simbioză fericită prozodia și declamația liturgică germană cu imitațiile stilului *concertante* italian. Autenticitatea în acest caz este rezultatul hermeneutic « al raportării la momentul originar, perspectivei istorico-tradiționale [sau] experienței artei... ».[200]

Tot atât de evidente sunt lucrările muzicale ce au la bază elemente programatice de proveniență exterioară - extrinsecă. Amintite de altfel în demersul nostru, aceste lucrări, având la bază imaginile vizuale din momentul contemplării unor tablouri, sculpturi, peisaje etc., demonstrează reevocarea unui subiect extrinsec la fel precum textul unui lied sau a unei lucrări vocal-instrumentale. În îngemănarea artelor așa-zis

---

[199] Adrian Marino, *op. cit.* p. 369.
[200] *Idem*, p. 370 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

dinamice, declamaţia poeziei impresioniste oferă un exemplu de muzicalitate a versului. În *Chanson d'automne* de Paul Verlaine, rezonanţa profundă a vocalelor *a* şi *o* evocă sonor monotonia peisajului de toamnă şi melancolia inimii mâhnite : *Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon coeur / D'une langeur / Monoton ...*

Demersul nostru analitic deşi şi-a propus o investigare estetico-retorică a muzicii romantice pentru pian, vrând-nevrând a atins marginaliile interdisciplinarităţii. Din dorinţa relevării sensurilor multiple şi ascunse ale muzicii, am încercat să atingem cu atentă precauţie domenii ca filosofia, semantica, semiotica, hermeneutica, alături de argumentele retorice, pentru a convinge cât mai veridic înţelegerea acestei arte. Creaţia spontană şi originală de care ne-am ocupat, care imită gestul iniţial şi fundamental al vieţii în numeroase privinţe, a garantat neîncetata creaţie, înnoire şi depăşire pe care a urmat-o Liszt pe parcursul întregii sale vieţi. Hermeneutica, « dacă nu poate reface toate condiţiile originare ale creaţiei, dată fiind istoricitatea însăşi a fiinţei şi a cunoaşterii, face totuşi posibilă perceperea semnului originar, *adevărat* al creaţiei ».[201] În urma demersului realizat ni s-a conturat clar existenţa în plan estetic a retoricii muzicale şi importanţa acesteia în demersul muzicologic, fie că este numit : analiză, fenomenologie, hermeneutică etc. Prin eficienţa sa, retorica muzicală se conturează în rudă apropiată a hermeneuticii muzicale în tot ceea ce înseamnă descifrarea sensurilor ascunse.

În analizele paradigmatice lisztiene s-a putut constata explicarea şi motivaţia de sine a muzicii, prin care îşi pune în valoare conotaţiile sale poetice şi vizuale. În ce priveşte carac-

---

[201] Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik*, în, *Actes du cinquième congrès international d'esthétique*, Le haye-Paris, 1968, p. 159

Scanned with OKEN Scanner

terul său hermeneutic, el « poate constitui o posibilitate permanentă de interpretare. Opera generează prin totalitatea „lecturilor" (şi audierilor - n.n.) sale semnificaţii ce se cer descifrate, deci înţelese, explicate şi definite ».[202] Deşi segmentul ales - al muzicii romantice lisztiene pentru pian - pare minuscul în raport cu istoria repertorială a acestui instrument, credem că cercetări ulterioare vor aborda treptat şi celelalte segmente de autori, stiluri, genuri, forme sau chiar ramuri artistice, întregind deopotrivă retorica şi hermeneutica muzicală în sensul completitudinii ştiinţei muzicologice.

[202] Adrian Marino, *op. cit.* p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. * * * *A Dunánál* - rev. culturală lunară, Budapest, iunie-iulie 2003.

2. *Istoria psihologiei muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

3. * * * *Arte poetice – Antichitatea,* Editura Univers, Bucureşti, 1970

4. * * * *Arte poetice – Renaşterea,* Editura Univers, Bucureşti, 1986.

5. * * * *Arte poetice – Romantismul,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.

6. * * * *Dicţionar de estetică generală*, Editura Politică, Bucureşti, 1972.

7. * * * *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucuresti, 1984.

8. * * * *Direcţii în critica şi poetica franceză contemporană*, Editura Junimea, Iaşi, 1983.

9. * * * *Estetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1983.

10. * * * *Esztétikai kislexikon*, Kossuth Könyv Kiadó, Budapest, 1972.

11. * * * *Lucrări de Muzicologie,* vol 1-24, Conservatorul de Muzică „G. Dima" Cluj-Napoca.

12. * * * *Világirodalmi lexikon* (Lexiconul literaturii universale), Akadémiai Kiadó, Bp., 1993.

13. ANGI, István *A müvészi jelentés zeneisége* (Muzicalitatea semnificaţiei artistice), *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények* (Studii şi cercetări de lingvistică şi istorie literară), XXIX évf. 1985, 1 sz.(no.1,1985).

Scanned with OKEN Scanner

26. BABITS, Mihály — *Az europai irodalom története*, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T., 1991.

27. BALACI, Alexandru — *Dante Alighieri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

28. BALOTĂ, Nicolae — *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

29. BÁRDOS, Lajos — *Harminc írás* (Treizeci de scrieri), Zeneműkiadó, Budapest, 1969.

30. BAUDELAIRE, Charles — *Critică literară şi muzicală*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

31. BAUDELAIRE, Charles — *Curiozităţi estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

32. BAYET, Jean — *Literatura latină*, Editura Univers, Buc., 1972.

33. BĂLAN, Theodor — *Liszt*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1963.

34. BÉGUIN, Albert — *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

35. BERGER, Georg Wilhelm — *Estetica sonatei baroce*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1985

36. BLAGA, Lucian — *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură universală, Bucureşti, 1969.

37. BLAGA, Lucian — *Trilogia cunoaşterii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

38. BODON, Pál — *Az intonálás gyakorlata* (Practica intonării), Zenemükiadó, Budapest, 1953.

39. BOERIU, Eta — *Poezia sunetelor în „Divina Comedie"* în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XVI, Cluj-Napoca, 1984.

40. BRION, Marcel — *Pictura romantică*, Editura Meridiane, Bucu-

Scanned with OKEN Scanner

VALORI ESTETICE PE AXA GROTESC TRANSCENDENTAL	SENTIMENTE ÎNSOȚITOARE DE VALORI ESTETICE	SEGMENTE: ANDANTE MAESTOSO	PIÙ MOTO	PRESTO AGITATO
TRANSCENDENTAL (20,19%)	- spațialitate infinită - purificare prin ieșire ascendent-înălțătoare - sentimentul înălțării - sentimentul avântului - fericire inexprimabilă			
TRAGIC (76,51%)	- purificare catarctică - sentiment patetic-paional - sentimentul lamentării - memento - sentimentul consternării - sentimente răscolitoare - sentimentul suferinței și al disperării - sentimentul zbuciumului interior și al lipsei de speranță - sentimentul incertitudinii - sentimentul irevocabilului - sentiment dramatic - sentiment de impetuozitate	12 m/3,19%	22 m.- 5,85% 60+8 m. 18%+2,12%	13 m.-3,45%
SUBLIM (9,04%)	- sacru - hiperbolic - grandios - puritate - gingășie - iubire			
FRUMOS	- seninătate sufletească			
URÂT	-frică, spaimă, angoasă			
JOSNIC (3,45%)	- luciferic			
COMIC		comic		
GROTESC		grotesc		

EXPOZIȚIE ATIPICĂ

MOTIV EFIGIE CU CARACTER LEITMOTIVIC = 52,62%

INTRODUCERE MOTIV-EFIGIE | TEMA I PUNTE MOTIV-EFIGIE | TEMA 2/1

	m.	1-12	13-34	35-95 95-103	103-115

*) din considerente de spațiu segmentele grafice nu rerspectă proporționalitatea măsurilor conținute.

Scanned with OKEN Scanner

TE, FANTASIA QUASI SONATA DE F. LISZT

I A

MPO RUBATO E LTO RITENUTO	ANDANTE	PIÙ MOSSO	ALLEGRO	ALLEGRO VIVACE	PRESTO	ANDANTE
276-292	293-303	304-308	309-329	330-341	342-364 364-368	369-376
PUNTE (DIN T1)	TEMA 2/3	PUNTE	TEMA 2/1 + MOTIV-EFIGIE	PUNTE (DIN T1)	DIN TEMA 1 VAR. TEMA1 MOTIV-EFIGIE	MOTIV-EFIGIE
ıforă s-ul suferinței ninor) izare dinamică	-metaforă simbolică -sublim spre transcendental -efecte antichizante dantești (suprapunere de colorit mixolidic / structură acordică majoră) -litotizare dinamică -tremolo -momentul de climax semantic prin intensitatea sensurilor	-hiperbolizare dinamică -anabasis (ascensus) -catabasis (descensus)	-hiperbolizare generală -metaforă simbolică -suprapunere valorică: sublim transcendental / motiv-efigie cu semantică schimbată	-hiperbolizare dinamică -passus dusriusculus (al T1)	-metaforă -prelucrarea metonimică a metaforei căutării -topos-ul color al Re majorului -litotizare și hiperbolizare dinamică -motivul-efigie cu semantică transformată, unica sa apariție în sens ascendent	-motiv-efigie cu semantică schimbată, cu rol conclusiv
mentul ıtării	-spațialitate infinită -fericire inexprimabilă -purificare prin ieșire ascendent-înălțătoare (Angi)	-sentimentul pregătirii unui moment tensional de amploare	-purificare prin ieșire ascendent-înălțătoare -spațialitate infinită -sentiment maxim-tensional	-sentimentul avântului -sentiment maxim-tensional	-sentimentul înălțării	-sentimentul împlinirii și al purificării catarctice

E C O D A

REEXPOZIȚIE ATIPICĂ

A

ETORICE ALE LUCRĂRII *APRÈS UNE LECTURE DU DANTE, FANTASI*

A N T A S I

I NTE	ANDANTE QUASI IMPROVISATO	ANDANTE	RECITATIVO ADAGIO	PIÙ TOSTO E RUBATO QUASI IMPROVISATO	ALLEGRO MODERATO	PIÙ MOSSO	TEMPO RUBATO E MOLTO RITENUTO	ANDANTI
123	124-135	136-153	154-156	157-167 167-183	184-213	214-275	276-292	293-30
FIGIE	PUNTE (DIN T1)	TEMA 2/2	PUNTE	PRELUCRAREA TEMEI 1 TEMEI 1 VAR.	PRELUCRAREA CU PRECĂDERE A MOTIVULUI - EFIGIE		PUNTE (DIN T1)	TEMA 2/
ie = notivică, simbolică iusculus zat	-metaforă -prelucrarea metonimică a metaforei suspinului	-metaforă simbolică -litotizare dinamică	-construcție metonimică	-metaforă simbolică	-motiv-efigie = figură leitmotivică, arhetipală prelucrată transfigurat -metaforă simbolică -hiperbolizare dinamică -litotizare dinamică -saltus duriusculus		-metaforă -topos-ul suferinței (re minor) -litotizare dinamică	-metaforă sim -sublim spre t scendental -efecte antich dantești (sup nere de colo mixolidic / str acordică majo -litotizare din -tremolo -momentul de semantic pri sitatea sens
, patetic, e nea	-disperare -nedumerire	-gingășie -iubire	-liniște sufletească	-iubire -suferință, remușcare, disperare -senzația cavalcadei, a mișcării centrifuge -pasiune -spațialitate	-consternare -sentimente răscolitoare -memento -pasiune -patos -sentiment tensional-emotional al momentului culminant		-sentimentul lamentării	-spațialitate -fericire inex bilă -purificare p ieșire ascen înălțătoare (

A T I P I C Ă T R A T A R E
R E E X P

S O N A T A

SCHEMA COMPONENTELOR RETORICE ALE LUCRĂRII *APR*

F A N T

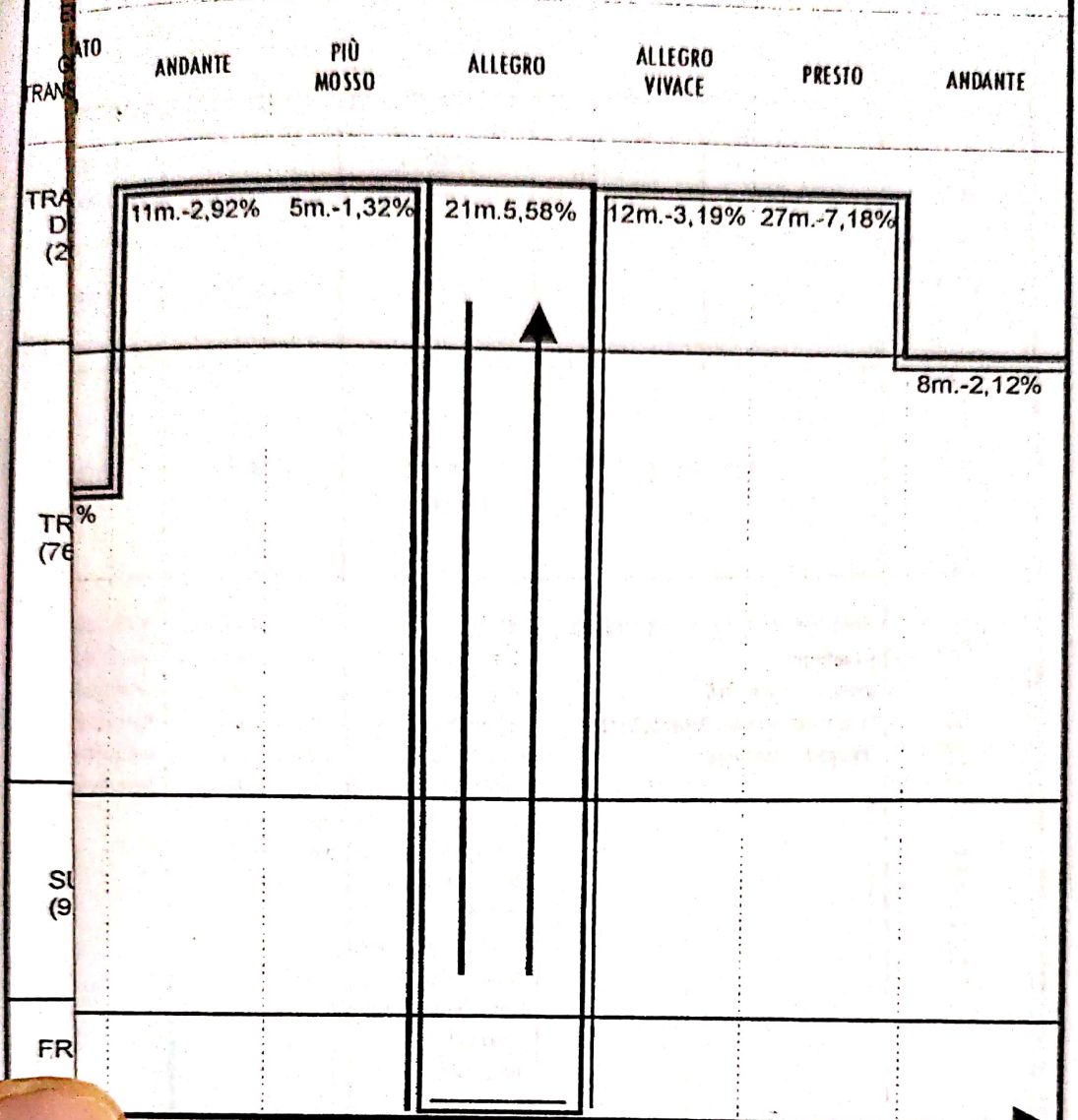
SEGMENTELE LUCRĂRII	ANDANTE MAESTOSO	PIÙ MOTO	PRESTO AGITATO		TEMPO I ANDANTE	ANDANTE QUASI IMPROVISATO	ANDANTE	RECITATIVO ADAGIO
STRUCTURA DE MĂSURI	1-12	13-14	35-95 95-103	103-115	116-123	124-135	136-153	154-156
ARTICULAȚIILE FORMEI	MOTIV-EFIGIE		TEMA 1 PUNTE MOTIV-EFIGIE	TEMA 2/1	MOTIV-EFIGIE	PUNTE (DIN T1)	TEMA 2/2	PUNTE
PROCEDEE RETORICE	-motiv-efigie = figură leitmotivică, arhetipală -metaforă simbolică -saltus duriusculus hiperbolizat -abruptio, aposiopesis		-metaforă -prelucrarea metonimică a metaforei suferinței, a suspinului, strigătelor sufletelor din Infern -topos-ul Infernului (re minor) -hiperbolizare dinamică -passus duriusculus -motiv-efigie = figură leitmotivică, arhetipală prelucrată	-prelucrarea metonimică a metaforei hohotului luciferic -suprapunerea valorică sublim (coral)/luciferic -hiperbolizare dinamică	-motiv-efigie = figură leitmotivică, arhetipală -metaforă simbolică -saltus duriusculus hiperbolizat	-metaforă -prelucrarea metonimică a metaforei suspinului	-metaforă simbolică -litotizare dinamică	-construcție meto nimică
SENTIMENTE ÎNSOȚITOARE	-maiestuos, impetuos, patetic -memento -consternare -incertitudinea existenței		-sentimentul lamentării -zbucium interior, suferință, disperare, lipsă de speranță -impetuozitate -dramatism -sentimentul irevocabilului -maiestuos, impetuos, memento, consternare	-metamorfoză tematică (a t1) = metamorfoză sentimentală (t2/1) -interferența sentimentală sacru/luciferic -puritate/respingere	-maiestuos, patetic, impetuos -memento -consternare -incertitudinea existenței	-disperare -nedumerire	-gingășie -iubire	-liniște sufletes

E X P O Z I Ț I E A T I P I C Ă

S O

SONATA DE F. LISZT

U R A S A F O R M A L Ă



I C Ă

REEXPOZITIE ATIPICĂ				CODA	
TEMA 2/3	PUNTE	TEMA 2/1 + MOTIVUL-EFIGIE	PUNTE	TEMA 1 TEMA 1 VAR. MOTIVUL-EFIGIE	MOTIV-EFIGIE
293-303	304-308	309-329	330-341	342-364 364-368	369-376

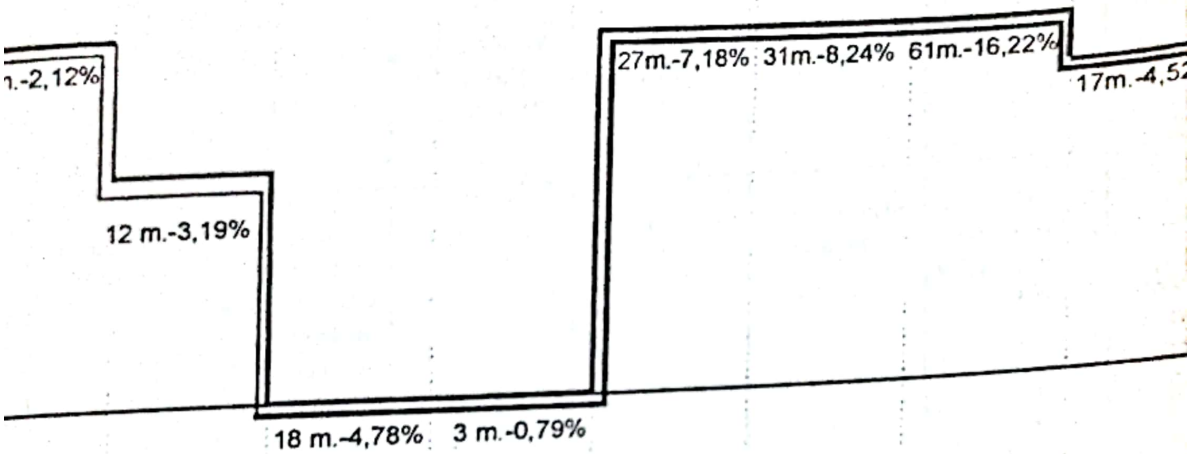
*) din

Scanned with OKEN Scanner

LUCRĂRII APRÈS UNE LECTURE DU DANTE FANTASIA QUASI

LE LUCRĂRII ŞI STRUCT

TEMPO I ANDANTE	ANDANTE QUASI IMPROVISATO	ANDANTE	RECITATIVO ADAGIO	PIU TOSTO E RUBATO QUASI IMPROVISATO	ALLEGRO MODERATO	PIÙ MOSSO	TEMPO RUB E MOLTO RITENUTO



FORMĂ DE SONATĂ ATIP

				TRATARE			
IY-EFIGIE	PUNTE	TEMA 2/2	PUNTE	PRELUCRAREA TEMEI I TEMEI I VAR.	PRELUCRAREA CU PRECĂDERE A MOTIVULUI-EFIGIE		PUNTE
5-123	124-135	136-153	154-156	157-167 167-183	184-213	214-275	276-292

FANTEZIE

Scanned with OKEN Scanner

În demersurile sale privind descrierea amănunţită a stilemelor creative şi interpretative caracteristice muzicii pentru pian autoarea parcurge traiectoria epistemelor muzicale ale lui Liszt, nucleelor sale semnificative de la zămislirea la statornicirea ideii ei tematice. Iar în distincţia manifestată dintre temă şi discurs se descoperă particularizarea valorii estetice tăinuită în intimitatea mesajului creaţiei.
Se concretizează aici drumul parcurs de la retorica artei muzelor la retorica muzicală propriu-zisă prin aprofundarea componistică şi interpretativă a esenţei programatice în arta romantică. Ea este surprinsă în tripla relaţie dintre dans poezie muzică evidenţiind la Liszt *devenirea* lor *întru* muzică, precum ar spune C. Noica.

Prof. univ. dr. Ştefan Angi

Meggione

ISBN 978-973-8329-51-5

Scanned with OKEN Scanner